

---

*De Musica*, 2015: XIX

---

## Il tempo nella poetica di Ligeti. Dalla musica misurata alla musica statica

*Federica Mandaliti*

### **Abstract**

Il rapporto tra tempo e musica è stato da sempre al centro di riflessioni estetiche e filosofiche: oggetto di indagine ad opera di pensatori, teorici e compositori, ha condotto a differenti formulazioni, senza mai approdare ad una definizione univoca. Il presente lavoro si prefigge di offrire un ventaglio delle principali speculazioni di pensiero nate a riguardo, soffermandosi in particolare modo su quella del compositore ungherese György Ligeti. Dalla concezione del tempo “misurato”, caratterizzato da linearità e legato ancora alla tradizione, giungeremo, attraverso la breve parentesi dell’esperienza della musica elettronica e l’influenza esercitata dal pensiero di Adorno, all’idea di musica statica, in cui si assiste ad un tentativo di ingabbiamento del flusso del tempo.

### **Introduzione: fra tempo e musica**

Tempo e musica, nel corso della storia e all’interno delle più svariate speculazioni di pensiero, sono stati sempre due concetti strettamente connessi, in quanto l’arte dei suoni può essere considerata quasi universalmente come la manifestazione “tangibile” della dimensione temporale. Ed è proprio in virtù della portata di questo legame e della sua rilevanza all’interno delle riflessioni filosofiche ed estetiche di ogni tempo, che si ritiene opportuno abbozzare un excursus sulle tendenze principali che si delinearono a riguardo nel corso della storia.

Il concetto di tempo ha visto fiorire le più svariate teorie circa la sua natu-

---

*Federica Mandaliti*, Pag. 1



Quest’opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

ra, il suo modo di manifestarsi, o addirittura la sua stessa esistenza. Trattandosi di un concetto così complesso e difficile da definire in modo univoco, quelle che hanno da sempre permeato la riflessione filosofico-estetica di tutte le culture e di tutte le epoche, più che teorie vere e proprie, possono essere considerate ipotesi e speculazioni di pensiero. Tutto ciò è ovviamente valido anche nel caso dell'estetica specificamente musicale, la quale presenta problemi di definizione ancora maggiori rispetto all'estetica generale e alla filosofia, essendo il suo stesso oggetto principale, cioè la musica, ben lungi dall'essere pensato in modo univoco.<sup>1</sup>

Tralasciando i singoli problemi di definizione dei due concetti di musica e di tempo, i quali necessiterebbero di una trattazione separata, ci concentreremo sul rapporto musica-tempo, cercando di individuare il punto di contatto che fa di questo binomio un legame indissolubile. La musica, infatti, è stata da sempre considerata un'arte del tempo per la sua inconsistenza spaziale e per la sua natura sonora; dispiegandosi il suono, elemento primario della musica, nel tempo, la caratteristica distintiva della musica si individua proprio nella sua dimensione temporale.<sup>2</sup> Pur trattandosi di un legame riscontrabile già nel pensiero dell'antichità, il rapporto tra la musica e il tempo inizia ad essere trattato sistematicamente solo agli inizi del Novecento; le riflessioni precedenti di natura strettamente musicale, più che discutere tale questione secondo un paradigma estetico, si soffermavano sugli elementi "ordinatori" del tempo con un approccio tecnico. Ciò appare evidente in diversi trattati del periodo illuminista, nel pensiero di Cartesio, o di Hegel, in cui ampio spazio è riservato alla discussione sul ritmo, sul metro e sul tempo, inteso come parametro regolatore, ma non al tempo musicale nella sua dimensione più astratta.<sup>3</sup>

Tuttavia la temporalità, come tratto distintivo della musica, non ha bisogno di attendere le riflessioni sistematiche novecentesche per essere riconosciuta, ma trova pieno fondamento già nei secoli antecedenti; anche se non trattata come materia autonoma, la riflessione sulla dimensione temporale della musi-

---

1 Gianmario BORIO, Carlo GENTILI, *Storia dei concetti musicali - Armonia, tempo*, Carocci Editore, Roma 2007, pag. 321

2 Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, Editore Angelo Guerini, Milano 2005, pag. 147

3 Gianmario BORIO, Carlo GENTILI, *Storia dei concetti musicali - Armonia, tempo*, cit., pag. 323-324

ca è deducibile dai trattati incentrati sulla contrapposizione tra arti figurative ed energetiche. Se nelle arti figurative è possibile comprendere la totalità di un'opera nel singolo istante in cui la si osserva, con la possibilità di soffermarsi su un particolare piuttosto che su un altro, ciò in musica non è possibile; essendo questa costituita da momenti che si susseguono, per essere colta nella sua interezza deve sottoporsi al vincolo dello scorrere del tempo.<sup>4</sup> Tale distinzione è riscontrabile nel *Laocoonte* di Lessing, o nel *Trattato sulla pittura* di Leonardo Da Vinci, dove, pur partendo da un'idea condivisa, ovvero la constatazione del dato temporale come carattere distintivo della musica, si giunge a formulazioni tra di esse contrastanti.

Infatti, se la dimensione temporale è per Lessing un elemento di superiorità, in quanto consente di esprimere il divenire e, a differenza dalle arti plastiche, le quali riproducono la realtà in forme statiche, non trasforma le relazioni cronologiche in simultaneità,<sup>5</sup> per Leonardo Da Vinci è proprio tale caratteristica a renderla la "sventurata" sorella delle altre arti, a causa della natura effimera e caduca che ne scaturisce; la musica, infatti, che si dispiega attraverso il tempo, si consuma e svanisce nell'istante immediatamente successivo a quello in cui si manifesta.<sup>6</sup> Infatti non perdura nel tempo, ma vive solo nel singolo momento in cui si manifesta; si svela pezzo dopo pezzo e la sua interezza può essere solo ricostruita attraverso la memoria. Pertanto non si tratta di una totalità captabile in un singolo istante, bensì di un processo, ricostruibile attraverso la somma dei singoli momenti. Nelle arti figurative, al contrario, si ha una visione immediata del tutto e si ha la possibilità di soffermarsi su un dettaglio piuttosto che su un altro, senza essere vincolati allo scorrere del tempo: l'occhio può scrutare la tela senza essere assoggettato al dominio di un prima e un dopo, soffermarsi su alcuni particolari, poi su altri, poi tornare indietro senza vincoli di consequenzialità, sintetizzare l'interezza dell'immagine in un singolo istante, senza doverla ricostruire tassello dopo tassello. Ciò non significa che la dimensione del tempo non sia presente nelle arti figurative, poiché la rappresentazione di un movimento, una successione di figure, l'organizzazione dello spazio possono suggerire delle coordinate temporali, ma che essa si manifesta in maniera latente. Domina la dimensio-

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pag. 326

<sup>5</sup> *Ibid.*, pag. 321

<sup>6</sup> *Ibid.*, pagg. 325-326

ne dello spazio. La musica, arte dei suoni, i quali si manifestano nel tempo e grazie al tempo, è, invece, strettamente connessa alla dimensione temporale. Se il suono è l'oggetto della musica, il tempo è la dimensione che ne consente la manifestazione.<sup>7</sup>

Ma al di là delle diverse e molteplici accezioni attribuite alla natura temporale della musica, vi è un altro fattore che può essere considerato una costante del pensiero estetico e filosofico sviluppatosi in particolar modo nel Novecento: l'idea di flusso. Presupponendo l'esistenza di un flusso in musica, e quindi un movimento, ci si pone una serie di interrogativi. La dimensione in cui avviene tale movimento è spaziale o sempre temporale, ma di natura differente? Attraverso cosa si manifesta il flusso? Esiste un tempo oggettivo su cui si impernia il tempo musicale o è quest'ultimo una realtà a sé stante? Appare ben evidente che è impossibile dare delle risposte inconfutabili ed univoche, pertanto le risposte, estrapolate da alcune tra le pagine più significative della riflessione estetica e filosofica sul tempo ad opera di grandi pensatori del Novecento, devono essere considerate come alcune tra le possibili formulazioni e quindi non esenti da contraddizioni.

Gran parte della riflessione estetica novecentesca parte dall'idea di una consustanzialità tra tempo ordinario, o tempo fisico, e tempo psicologico, o della coscienza, su cui la musica si fonda.<sup>8</sup> In altri termini, la musica viene considerata come l'anello di congiunzione tra la dimensione oggettiva del tempo, il semplice scorrere degli istanti, e quella soggettiva, la percezione in base ad un parametro qualitativo dettato dalla propria coscienza. Prima di chiarire tale affermazione da un punto di vista prettamente musicale, è necessario però soffermarsi sul significato di tempo ordinario e tempo psicologico.

Il tempo ordinario, o fisico, deve essere inteso come un tempo ontologico, che si sviluppa nel presente, uguale e indifferenziato in ogni suo istante e soprattutto irreversibile. Graficamente potrebbe essere rappresentato con una freccia che presuppone un inizio e una fine calcolabili in modo oggettivo e matematico, quindi secondo parametri quantitativi.<sup>9</sup>

Il tempo psicologico, o della coscienza, al contrario, ha natura teleologica,

---

<sup>7</sup> Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, cit., pag. 147

<sup>8</sup> Gianmario BORIO, Carlo GENTILI, *Storia dei concetti musicali - Armonia, tempo*, cit., pagg. 327-328

<sup>9</sup> *Ibid.*, pag. 314

si basa sul concetto di divenire e fondandosi su parametri soggettivi, dettati dalla propria individualità, non è omogeneo. Gli istanti non scorrono in maniera cronometrica e la loro durata è strettamente connessa al coinvolgimento emotivo del soggetto. Non essendo quantificabile nel senso fisico del termine, esso non può essere considerato direzionale, poiché, risiedendo nella coscienza, non risponde alla logica di un prima-e-un-dopo ed è pertanto reversibile attraverso la memoria o anticipabile attraverso l'intuizione.<sup>10</sup>

Entrambe le definizioni, pur essendo un sunto del pensiero di svariati filosofi che si sono occupati della problematica del tempo, traggono la loro origine nella riflessione di Bergson, il quale con i suoi studi sul tempo, e in particolar modo con il dualismo fra tempo oggettivo e tempo soggettivo, ha influenzato in maniera decisiva l'intera speculazione estetica novecentesca.

Tornando agli interrogativi iniziali, dato un quadro generico del tempo ordinario e di quello psicologico, occorre ancora chiarire in che rapporto si trova la musica rispetto a queste due categorie temporali. Alcune teorie vedono la musica come un divenire in suoni che fonda il proprio movimento su un tempo fisico immutabile, il quale costituisce lo "sfondo" di qualsiasi attività o evento;<sup>11</sup> altre sostengono che la temporalità della musica si fondi su quella della coscienza; altre ancora, e in particolar modo quella di Eggebrecht, ritengono la temporalità della musica una dimensione autonoma, svincolata dal tempo fisico. Il pensatore tedesco, infatti, anziché parlare di musica nel tempo, parla di musica come tempo: affermare che la musica è nel tempo significa presupporre un tempo fisico neutro su cui la musica si dispiega. Ma, dal momento in cui per Eggebrecht il nocciolo da cui sorge il tempo è il suono, ed essendo il suono l'elemento primario della musica, non può esistere alcun tempo al di là di quello musicale. Volendo presupporre l'esistenza di un tempo neutro, da lui definito "tempo dell'orologio", questo si manifesta solo attraverso la musica, la quale si pone come mezzo per "concretizzare" un tempo che in sé non esiste.<sup>12</sup>

Notiamo, dunque, come il suono sia il punto cardine di questa indagine sul tempo; essendo esso elemento caratteristico della musica, oltre che espres-

---

10 Carl DAHLHAUS, Hans Heinrich EGGBRECHT, *Che cos'è la musica?*, Il Mulino, Bologna 1988, pag. 42

11 Giovanni GUANTI, *Estetica musicale*, La Nuova Italia, Milano 2001, pag. 455

12 Carl DAHLHAUS, Hans Heinrich EGGBRECHT, *Che cos'è la musica?*, cit., pag. 43

sione diretta dello scorrere del tempo, si può avanzare l'ipotesi secondo cui i suoni possano essere considerati oggetti temporali.<sup>13</sup>

Definendo i suoni oggetti temporali si afferma che essi avvengono nel tempo e occupano quindi un tratto di esso; tutto ciò non costituisce niente di esclusivo poiché qualsiasi accadimento avviene nel tempo e anche le cose hanno una loro collocazione temporale oltre che spaziale. Ciò che contraddistingue i suoni dagli altri oggetti è la natura della loro durata, intesa come spazio di tempo che intercorre tra l'inizio e la fine. Infatti, se la durata degli oggetti in genere presuppone un intervallo di tempo entro cui la cosa si consuma, fino a perdere la capacità di assolvere alla sua funzione, nel caso della musica, il suono, pur avendo una durata, non si consuma. Esso persiste; è la durata stessa a consumarsi. Pertanto è come se il suono fosse "fatto di tempo".<sup>14</sup>

Abbiamo appena parlato di durata, indicando con tale termine il tratto di tempo entro cui una cosa inizia e finisce; il fatto che da un cominciamento si giunga ad un termine presuppone un'evoluzione, un divenire che modifica le condizioni di partenza, quindi un processo. Anche gli oggetti temporali pertanto possiedono un processo, identificabile nella durata fenomenologica, ossia quello spazio del tempo ordinario occupato dall'evento sonoro. Ciò che ci consente di cogliere tale processo è la continuità dell'evento sonoro. Questo non significa che debba esserci un suono ininterrotto o un evento costituito da un unico suono; ciò che conta è la tensione direzionale, la quale si manifesta attraverso la successione consequenziale di più fasi sonore, connesse tra di esse e protese verso la medesima fine. L'evento sonoro, pertanto, non c'è dal principio, ma diviene nel tempo, facendosi pezzo dopo pezzo e imponendoci pertanto un ordine. L'orecchio coglie la successione di eventi sonori, ma più che udirla la segue, proprio perché si tratta di un processo. L'ascolto, quindi, non può essere un atto contemplativo, come nel caso delle arti figurative, ma è un momento di partecipazione attiva: attraverso l'udito si segue il decorso sonoro e si è in grado soltanto alla fine di ricostruire la totalità dell'evento, poiché ogni fase è indispensabile ai fini della comprensione globale.

Partendo dall'evento sonoro singolo, tale discorso può essere esteso alla forma: se l'evento è dato da una successione di suoni, la cui continuità è ga-

---

13 Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, cit., pag. 150

14 *Ibid.*, pag. 152

rantita da un divenire consequenziale e direzionale, la forma, analogamente è costituita da successioni ininterrotte di eventi. Anche in questo caso ciò che ci consente di compattare la struttura in un'unica entità e farcela percepire come totalità è il tempo.<sup>15</sup>

Rimanendo nell'ambito delle considerazioni circa la dimensione temporale, non si può non fare riferimento al ritmo, elemento caratterizzante di qualsiasi processo che prevede movimento. Come per il tempo, anche nel caso del ritmo risulta impossibile dare una definizione univoca: il termine assume significati differenti a seconda del contesto di riferimento. Può descrivere dei meccanismi, come nel caso del ciclo delle stagioni, fungere da scansione, in riferimento ai mezzi di misurazione del tempo, determinare possibilità di articolazione, ad esempio all'interno del linguaggio; come già detto, la funzione e la conseguente definizione variano in rapporto all'ambito di applicazione.<sup>16</sup>

Nel caso della musica, così come per il tempo, il ritmo non va considerato un parametro esterno, in quanto costituisce un suo elemento intrinseco: infatti, quando si parla di ritmo in musica non ci si riferisce solamente alla sua funzione all'interno del processo, ma lo si considera parte fondante della natura stessa della musica. La definizione di ritmo, nell'ambito della teoria musicale, però può essere fuorviante, poiché si incentra solo sul suo aspetto ordinatore, vale a dire la suddivisione e l'articolazione delle durate; il fatto che la teoria si fondi solo sull'importanza dell'applicabilità pratica non significa che non vi sia un aspetto non tangibile di pari importanza.

Quando si parla di ritmo si tende, infatti, a considerare quest'ultimo come un elemento esterno alla musica, intendendolo come un parametro che contribuisce, parimenti ad altri, all'organizzazione dell'intera struttura musicale; ma prestando attenzione all'etimologia stessa del termine possiamo notare come esso sia un qualcosa di implicitamente intrinseco alla musica, analogamente al tempo.

Da un punto di vista etimologico il termine può essere ricondotto al verbo greco *ῥέω*, ovvero scorrere, fluire. Nonostante il significato presupponga un'idea di flusso, il termine ritmo viene comunemente associato alla presenza di uno schema, di un modulo, di un qualcosa che in ogni caso presuppone una

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pag. 168

<sup>16</sup> *Ibid.*, pag. 175

ripetizione e da cui scaturiscono monotonia e fissità.<sup>17</sup>

Che ci sia della schematicità nel ritmo musicale è un dato assodato, ma è l'idea di schema che differisce dalla valenza tradizionale; infatti lo schema, in musica, non è una reiterazione meccanica che non possiede evoluzione, ma parte integrante di quel processo in divenire che fa sì che la musica possa costruirsi fase dopo fase.

Quindi il ritmo non solo contribuisce al processo evolutivo, ma è esso stesso un processo: organizza, scandisce, ma allo stesso tempo segue una freccia direzionale immaginaria che conduce in avanti, quindi scorre e fluisce, di pari passo al tempo.

Pertanto il ritmo e lo schema, nell'ambito della musica, hanno una valenza differente rispetto a quella che assumerebbero in altre discipline: la differenza sostanziale risiede nel fatto che, mentre, ad esempio, nell'architettura il ritmo di un elemento, inteso qui come ripetizione, non possiede alcuna proprietà di sviluppo, ma semplicemente partecipa insieme ad altri elementi alla costituzione del tutto, e quindi assolve funzione organizzativa, nel caso della musica la funzione del ritmo non si limita solo alla determinazione della struttura complessiva, ma consente quel processo di trasformazione che avviene nel tempo e per mezzo del tempo.<sup>18</sup>

Anche se all'apparenza l'affermazione sembrerebbe contraddittoria, il ritmo, che in musica scandisce e organizza, allo stesso tempo differenzia e trasforma. Ciò spiega il perché si riconduce il termine all'idea di flusso: ciò che scorre è in costante movimento e trasformazione, ma pur sempre riconoscibile.

Basti pensare all'acqua di un fiume: essa scorre, è spinta dalle correnti ed è indirizzata verso una meta, ma pur subendo delle trasformazioni durante il suo percorso rimane pur sempre identificabile come l'acqua di un fiume. Analogamente al fiume tale processo è applicabile alla musica, laddove l'acqua sta al suono, lo scorrere del fiume sta al ritmo, le correnti che consentono il flusso direzionale rappresentano il tempo, e gli argini, che permettono un'organizzazione all'interno di tale flusso, simboleggiano la forma musicale.

Dunque, alla fine di questo breve excursus, non potendoci soffermare sulle

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pag. 178

<sup>18</sup> *Ibid.*, pag. 181



singole formulazioni circa il tempo e il suo rapporto in relazione alla musica, considerata la vastità e la complessità della materia, ci concentreremo su una posizione ben specifica; il presente lavoro si prefigge, infatti, di indagare la riflessione sul tempo, condotta sul piano teorico e sviluppata concretamente attraverso le opere, di Györgi Ligeti, uno dei massimi compositori della seconda metà del Novecento. Negli scritti in cui espone il suo pensiero al riguardo, si assiste a un'evoluzione da un'idea di temporalità più ancorata alla tradizione, lineare e orientata, che trova attuazione in quella che Ligeti stesso chiama "musica misurata", a una concezione del tempo che, influenzata anche dal pensiero di Adorno, conduce il compositore a un'idea di "musica statica", al cui interno i movimenti, incessanti ma intrecciati, di molteplici parti vengono percepiti dall'ascoltatore come immobilità e di cui capolavori come *Atmosphère* costituiscono un esempio eclatante.

## **-1. Tempo misurato: la concezione del tempo nella produzione ungherese**

### **Gli anni della formazione**

[...] Nel 1951 ho iniziato a fare esperimenti con semplici strutture ritmiche e sonore al fine di costruire, in un certo senso, una nuova musica dal nulla. [...] Mi sono posto diversi interrogativi: cosa posso fare con una singola nota? Cosa posso fare con la sua ottava? Cosa con un intervallo? Cosa con due? [...]¹⁹

Sono queste le parole con cui György Ligeti, compositore ungherese nato in Transilvania nel 1923, esprime il suo desiderio di rinnovamento e di ricerca di uno stile personale, dopo anni di restrizioni culturali, ideologiche e sociali imposte dal regime comunista. Infatti, Ligeti, dopo aver compiuto gli studi musicali a Budapest, aveva intrapreso la carriera di compositore sulla scia di Bartók, dedicandosi alla musica popolare e al recupero delle tradizioni nazionali. Ma ben presto questo suo orientamento divenne una scelta obbligata poiché, con l'instaurarsi del regime, tutta la musica che presentava tracce di modernismo venne bandita, lasciando spazio alla sola musica popolare, ritenuta

---

19 György LIGETI, Péter VÁRNAI, Josef HÄUSLER, Claude SAMUEL, *György Ligeti in Conversation*, Eulenburg Books, Londra 1978, pag. 75

comprensibile, non decadente ed educativa.<sup>20</sup> Pertanto, Ligeti, agli albori della sua carriera musicale, venne conosciuto esclusivamente come compositore di musica popolare; i suoi primi lavori, finalizzati appunto alla riscoperta del patrimonio etnico ungherese, furono composizioni vocali, costruite su testi e musiche preesistenti. Essendo il materiale musicale già fornito dalla tradizione, l'unico compito del compositore era quello di arrangiarlo e riadattarlo.<sup>21</sup>

Pertanto, la fase iniziale della sua produzione gli riservò una posizione marginale all'interno della vita musicale ungherese, poiché il suo, più che un lavoro di inventiva, era un lavoro di ricerca; infatti, dagli anni di studio fino al 1956, anno del trasferimento in Germania, si dedicò quasi esclusivamente alla ricerca etnomusicologia, studiando le raccolte di registrazioni ed effettuando ricerche sul campo alla maniera di Bartók.<sup>22</sup>

Appare dunque ovvio che un lavoro così circostanziato precludeva qualsiasi slancio di libertà al compositore, il quale aveva sempre dimostrato una spiccata curiosità e una vivida immaginazione. Di tutto ciò sono testimonianza le sue interviste, in cui racconta della sua infanzia, delle sinfonie che vedeva nascere nella sua testa mentre si recava a lezione di pianoforte, della sua passione per la chimica e per gli esperimenti, di Kylviria, la città immaginaria per cui aveva disegnato cartine geografiche, fondato un ordinamento politico e ideato una lingua.<sup>23</sup>

Tale desiderio di conoscenza e di esplorazione si protrasse anche in età matura; nonostante lo stato di isolamento e di chiusura in cui riversò l'Ungheria negli anni del regime, Ligeti, seppur con notevoli difficoltà, cercò di mantenere un collegamento con il resto dell'Europa al fine di poter seguire le tendenze che si stavano delineando nella musica d'avanguardia.

Egli stesso racconta dei sacrificati ascolti delle trasmissioni notturne diffuse dalle emittenti tedesche; malgrado i suoni "inghiottiti dal fruscio",<sup>24</sup> riuscì a venire a conoscenza dei brani di Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono e

---

20 Márton KERÉKFY, *A "new music" from nothing: György Ligeti's Musica Ricercata*, Budapest 2008, pag. 205

21 *Ibid.*, pag. 207

22 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, pag. 18

23 György LIGETI, Eckhard ROELCKE, *Lei sogna a colori*, Alet edizioni, Padova 2004, pag. 26

24 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985, pag. 9

molti altri.<sup>25</sup>

Fu così che giunse alla piena consapevolezza che, aderendo alle “mode culturali imposte dalla politica”,<sup>26</sup> ogni tentativo di sperimentazione e di stile personale sarebbe stato impensabile. Pertanto, cercò gradualmente di costruirsi una libertà individuale a partire dallo studio dei metodi compositivi che si stavano diffondendo nel resto dell’Europa; anche se questa fase di ricerca personale contribuì a sviluppare alcune caratteristiche che divennero delle costanti del suo pensiero compositivo maturo, i lavori, o meglio, gli esercizi di questo periodo, furono “destinati al cassetto”,<sup>27</sup> poiché la pubblicazione era assolutamente impossibile.

Infatti, le sperimentazioni compiute negli anni del regime poterono finalmente essere attuate in piena libertà solo nel 1956, anno in cui Ligeti abbandonò l’Ungheria per trasferirsi in Germania. Ma occorre qui fare un passo indietro e concentrarsi sugli influssi che le correnti musicali europee ebbero sulla sua musica, già a partire dagli anni degli ascolti notturni.

A tal proposito è necessario fare riferimento al saggio *Metamorfosi della forma musicale*,<sup>28</sup> pubblicato nel 1958, in cui si delinea l’evoluzione del pensiero ligetiano, dagli anni del regime al trasferimento in Germania, circa le principali tendenze della musica contemporanea (cfr. § 1.2.1.).

Tracciando un breve excursus sulle tappe che condussero dalla dodecafonia alla serialità integrale, Ligeti si sofferma in particolar modo su quest’ultima, illustrandone i metodi e indicando i vantaggi e perlopiù gli svantaggi della loro applicazione. Il giudizio di base circa la serialità integrale è negativo, poiché Ligeti ritiene che un preordinamento di tutti i parametri anziché condurre ad una composizione perfettamente coerente e coesa porta al suo esatto opposto, ovvero al disordine, o per dirlo con un termine scientifico caro al compositore, all’entropia.<sup>29</sup> Poiché la serialità integrale prevedeva il totale controllo e quindi la serializzazione di tutti i parametri, la musica risultante era il “prodotto della sovrapposizione di combinazioni pre-costruite”.<sup>30</sup>

Anche la forma risentiva profondamente della progettazione generale

---

25 *Ibid.*, pag. 9

26 *Ibid.*, pag. 9

27 *Ibid.*, pag. 9. Sulla concezione della forma in Ligeti, cfr. il par. 1.2.1.

28 *Ibid.*, pag. 23

29 *Ibid.*, pag. 23

30 *Ibid.*, pag. 23

in quanto, dovendo rispondere ad una logica predeterminata, subiva un appiattimento:

[...] Nel momento in cui si sono eliminate le connessioni gerarchiche, sopresse le regolari pulsazioni metriche e durate, dinamiche e timbri vengono restituite alle tenere cure dell'organizzazione seriale, diventa sempre più difficile ottenere il contrasto. L'intera forma musicale è stata coinvolta in un processo di appiattimento. [...] Più sarà accurata la rete delle operazioni con materiale preordinato, più alto sarà il grado di livellamento nel risultato. L'applicazione totale ed insistita del principio seriale porta, alla fine, alla negazione del serialismo stesso [...].<sup>31</sup>

Pertanto, il preordinamento di ogni elemento nei minimi dettagli fa sfuggire il controllo al compositore; non è più il compositore a plasmare la musica, ma è il sistema che, in un certo senso, si autodetermina.

Ciò che invece rappresenta un punto di contatto tra la serialità integrale e il pensiero ligetiano, è l'idea di una musica statica. Apparentemente, essendo la staticità paragonabile all'appiattimento, la critica di Ligeti alla forma delle composizioni seriali sembrerebbe un controsenso; ma, sia i punti di partenza direzionati alla staticità della forma, sia il concetto di staticità sono totalmente differenti. Mentre la forma statica della serialità è la risultante di un rigido controllo di tutti gli elementi, e quindi una conseguenza, nel caso di Ligeti è una condizione voluta. Il compositore, infatti, predetermina la forma generale, lasciando i singoli parametri, entro certi limiti, alla propria discrezione;<sup>32</sup> una musica senza inizio e senza fine, "spaziale", svincolata dal flusso del tempo, diviene possibile proprio grazie alla "libertà" dei singoli elementi. Appare chiaro che la staticità ligetiana è quindi più che altro un'apparenza: poiché i singoli elementi sono abbandonati al loro naturale movimento, senza forzature atte a sopprimerli o, al contrario, a creare tensioni, più che di immobilità si potrebbe parlare di omogeneità e di fluidità della forma. La composizione, pertanto, non si fonda più sull'idea di rigida struttura, ma mette al centro della sua attenzione il suono, nelle sue componenti più elementari.

Ma la conquista di una forma coesa che possa rendere giustizia al suono, inteso nella sua accezione più ampia, sarà molto lenta e graduale, poiché le

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pag. 230

<sup>32</sup> *Ibid.*, pag. 230

condizioni storiche e artistiche dell'Ungheria del tempo non consentirono al compositore di procedere nelle direzioni volute. E' solo attraverso piccoli passi, costituiti da tentativi e sperimentazioni, che cominciò a delinearsi il vero e proprio pensiero ligetiano, caratterizzato da trasformazioni continue dovute all'acquisizione di nozioni sempre nuove: dall'affermazione di uno stile individuale, circoscrivibile all'inizio degli anni '50, si giungerà alla poetica ligetiana matura solo un decennio più tardi. Ovviamente, anche la produzione occidentale degli anni '60 non può essere considerata punto d'arrivo del suo pensiero teorico-compositivo, poiché un compositore così poliedrico come Ligeti, dirottò più volte le sue idee verso orizzonti sempre nuovi. Tuttavia, non potendoci occupare dell'intero corpus ligetiano e delle differenti tendenze stilistiche rintracciabili nella sua poetica, considereremo punto conclusivo di questa indagine la produzione degli anni '60, poiché fu in quest'arco di tempo che delineò quella tecnica compositiva per cui passò alla storia, ovvero la "micropolifonia", mezzo che gli consentì di creare una musica in cui "ingabbiare il flusso del tempo".<sup>33</sup>

### **1.1 Musica ricercata**

Nel tracciare il percorso che condusse alla conquista della musica "statica", partiremo da quella che può essere considerata la prima composizione vera e propria di Ligeti, in quanto frutto della libera invenzione; si tratta di *Musica ricercata*, raccolta di undici brani per pianoforte composta tra il 1951 e il 1953, prima testimonianza della ricerca di uno stile personale e manifestazione diretta del desiderio di rinnovamento. Questa raccolta costituisce una pietra miliare nel repertorio ligetiano poiché, oltre ad essere il primo tra gli esempi più significativi di composizione autonoma, svincolata dagli schemi della musica popolare, rappresenta uno dei brani più consistenti del repertorio pianistico della metà del Novecento. Gli undici brani, composti negli anni del

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pag. 15

regime, nacquero come studi di composizione (infatti nello spartito autografo presentano la dicitura di Studi), ma prima di essere pubblicati e di vedere la loro prima esecuzione pubblica dovette arrivare il 1969, anno in cui, essendo già decaduto il regime, tutta la musica che non rispondeva ai dettami imposti poté finalmente essere divulgata<sup>34</sup>.

Il principio che sta alla base dell'intera raccolta risponde alla logica di "costruire una nuova musica dal nulla"; infatti nella composizione di ogni brano, Ligeti segue un processo addizionale, aggiungendo una nota per volta: dal nulla del primo brano, costituito da sole due note, giunge all'undicesimo, in cui completa la gamma cromatica dei dodici suoni. La composizione dei singoli brani non avvenne però secondo l'ordine con cui appaiono nella raccolta, ma ebbe una cronologia diversa. I brani, infatti, al momento della composizione, vennero pensati come Studi autonomi; l'idea di costruirne un ciclo emerse solo in una fase successiva.

Ovviamente il passaggio dalla musica popolare ad uno stile personale non fu netto, infatti in *Musica ricercata* sono rintracciabili molte caratteristiche tipiche della tradizione, oltre ad essere evidenti tratti dell'eredità bartókiana. Perciò la vera e propria rivoluzione non risiede tanto nella trattazione della materia musicale, ma ha natura estetica: infatti, mentre precedentemente il compositore doveva svolgere un "compito", ovvero il recupero della musica popolare, in questo caso non c'è una finalità assegnata; l'unico obiettivo da perseguire è l'opera d'arte in sé.<sup>35</sup> Ligeti, trovandosi a svolgere il reale compito di un compositore, prima ancora di procedere alla messa in atto dell'idea, si interrogò sul significato di alcuni elementi basilari della musica, quali il suono, gli intervalli, i ritmi e ciò che poteva scaturire dalla loro combinazione. Il risultato fu una raccolta dall'aspetto poliedrico, poiché racchiude al suo interno esperimenti di musica diatonica, di cromatismo, di melodie popolari e di stili di epoche differenti; il tutto è tenuto insieme da un'ideale di fondo, volto a considerare il suono come elemento centrale della composizione.

Tuttavia, *Musica ricercata*, pur rappresentando il primo lavoro autonomo vero e proprio all'interno della produzione ligetiana, è uno degli ultimi esempi di musica "tradizionale" poiché, Ligeti, già a partire dal 1952 manifestò il

---

34 Márton KERÉKFY, *A "new music" from nothing: György Ligeti's Musica Ricercata*, cit., pag. 206

35 *Ibid.*, pag. 208

desiderio di esplorare nuove direzioni.

[...] non aveva per me alcun interesse continuare a comporre alla maniera di Bartók [...]. Nel frattempo giungevano indirettamente delle notizie che rivelavano l'esistenza di idee completamente nuove. [...] Così cominciai a formarmi le prime idee di una musica statica e decisi di conseguenza di non lavorare più sull'armonia e sulla melodia ma di cercare una sonorità neutra [...] Tali intuizioni incontravano un ostacolo nel fatto che non riuscivo a liberarmi della scansione metrica per battute. [...] E' stata però l'influenza grande e immediata esercitata su di me da Stockhausen a indurmi ad abbandonare la musica misurata.<sup>36</sup>

L'abbandono della musica misurata, e quindi della "tradizione", non fu un'operazione semplice: non si venne mai a creare una netta distinzione tra la produzione della fase ungherese e quella seguente; elementi della tradizione continuarono a permanere anche nella fase di sperimentazione avanguardistica, come tratti caratteristici della nuova composizione sono presenti già in forma embrionale in alcuni lavori del primo periodo. Una fusione di idee per cui, più che parlare di separazione, si potrebbe parlare di continuità. Difatti, la scelta di *Musica ricercata*, come esempio di musica tradizionale autonoma, non è affatto casuale, poiché attraverso essa è possibile dimostrare una sintesi delle tappe che condussero dalla musica misurata alla musica statica degli anni '60.

Elenchiamo una serie elementi che contraddistinguono la raccolta, al fine di fornire un prospetto generale della composizione, e illustrare, al contempo, quelle caratteristiche che anticiparono la fase successiva della sua poetica:

- il primo punto di allontanamento dalla tradizione è costituito dal superamento della tonalità; dal primo all'undicesimo brano della raccolta si assiste all'avvicinamento graduale ad un'impostazione atonale: non vi è più un centro aggregatore vero e proprio;
- la scelta del totale cromatico, come punto d'arrivo dell'intera composizione, è indice della volontà di avvicinamento ad una musica protesa verso sperimentazioni "avanguardistiche";
- nella maggior parte dei brani, le forme utilizzate si discostano da quelle "accademiche": dovendo stabilire delle relazioni gerarchiche, non

---

36 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 9

è la forma a prevalere, ma il suo contenuto, ovvero l'elaborazione del suono, di conseguenza sarà la forma a piegarsi all'esigenza della materia sonora;

- la presenza di tempi differenti che scorrono in modo simultaneo (brano no. VII) è uno dei maggiori punti di contatto con quella che sarà la sua nuova fase compositiva: attraverso l'utilizzo di stratificazioni temporali autonome si arriverà ad una composizione per fasce sonore, le quali, mettendo in crisi l'unidirezionalità del tempo, faranno ipotizzare la presenza di piani temporali simultanei con caratteri vettoriali opposti;
- rimanendo nell'ambito delle modifiche del tempo "tradizionale", è opportuno sottolineare come la frequente sfasatura tra metro e ritmo anticipi un concetto di temporalità del tutto nuovo, in cui non esisterà più una pulsazione vera e propria e le componenti ritmiche non avranno valenza di parametro regolatore;
- l'utilizzo del cluster (brano no. X), oltre a sottolineare l'allontanamento dalla musica tonale, poiché accentua l'aspetto dissonante, costituisce un mezzo di allargamento dello spazio sonoro: consente di esplorare contemporaneamente un'ampia porzione di ambiti registri; inoltre, il cluster, costituirà uno dei procedimenti più utilizzati all'interno della poetica delle tessiture, tappa che precede quella della musica statica;
- l'attenzione rivolta alle scelte dinamiche e timbriche, oltre che dimostrare ancora una volta la dettagliata pianificazione di ogni aspetto della composizione, anticipa il rovesciamento dei rapporti gerarchici della musica tradizionale: non saranno più altezze e durate ad avere il maggior peso nella composizione, poiché queste saranno subordinate al timbro e alla dinamica. E sarà proprio il timbro l'elemento fondamentale della nuova poetica ligetiana: lontano dall'essere un puro effetto coloristico, costituirà il mezzo più efficace nella fase di progettazione formale.

## 1.2 La concezione della forma

Come precedentemente accennato, nel 1958 il compositore scrisse *Meta-morfosi della forma musicale*, saggio molto significativo nell'arco della sua intera produzione, ma soprattutto sintesi esaustiva della sua poetica delineata-



si tra l'inizio degli anni '50 e i primi anni trascorsi in Germania. Il testo, oltre a dimostrare una accurata preparazione del compositore, malgrado gli anni di "chiusura" e restrizioni trascorsi in Ungheria, circa le tendenze della nuova musica che si stavano delineando nel resto d'Europa, è una dichiarazione programmatica del suo pensiero, finalizzato alla proposta di modelli alternativi ai due principali che stavano permeando il pensiero compositivo del tempo: quello seriale e quello aleatorio.

Rimanendo sempre restio nei confronti di quest'ultimo, poiché fermamente convinto della mancanza di valore di un metodo basato su costruzioni casuali, si avvicinò alla musica seriale, con l'intento di apprendere i "mezzi" del metodo e poterne valutare l'efficacia o meno. Il risultato di tale indagine fu parzialmente negativo, in quanto, pur riconoscendo la validità di alcuni presupposti teorici, come l'idea di progettazione alla base della composizione, giunse alla conclusione che l'organizzazione minuziosa, anziché condurre ad una materia controllata, portava al suo esatto opposto, poiché la rigida predeterminazione non concedeva più la minima libertà compositiva, causando l'autodeterminazione della forma.

Pertanto Ligeti non contesta il concetto di serie, originariamente riferito alle sole altezze, ma critica la sua estensione agli altri parametri: serializzare ogni elemento della composizione significa progettare il dettaglio, perdendo di vista l'organizzazione generale, la quale sarà la conseguenza del preordinamento degli elementi interni. Così facendo si giunge ad un risultato paradossale: l'eccessivo ordine interno sfocia nel disordine esterno; si tratta di ciò che Ligeti definisce con l'espressione "demolizione" della forma.<sup>37</sup>

A questo punto occorre chiarire quale fosse il pensiero di Ligeti circa l'idea di forma. Ma prima di addentrarci nel vasto e complesso discorso è necessario soffermarsi sulle varie tappe che portarono alla formulazione di un'idea personale; tralasciando i primi anni della sua carriera, riconducibili quasi esclusivamente all'ambito etnomusicologico e a sperimentazioni atte alla ricerca di uno stile individuale, consideriamo come punto di partenza il 1956, anno in cui Ligeti lasciò l'Ungheria.

Nello stesso anno, dopo un breve soggiorno a Vienna, si stabilì a Colonia nello studio di Stockhausen, dove ebbe modo di "toccare con mano" quella

---

37 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 224

musica che aveva conosciuto solo attraverso i sofferti ascolti notturni degli anni del regime. Ed è sorprendente come in soli due anni il compositore abbia raggiunto una tale preparazione sulla musica d'avanguardia al punto da fornirne un'analisi dettagliata ed illustrare le possibili soluzioni ai problemi formali e strutturali da essa posti.

Occorre specificare che tale celerità nell'approfondimento della nuova musica fu consentito anche dal momento storico favorevole; infatti, verso la fine degli anni '50 le correnti avanguardistiche si erano già ben delineate e quei brani che fecero la storia della musica della prima metà del Novecento erano già stati composti.<sup>38</sup> Pertanto, Ligeti, nel condurre la sua analisi, ebbe il vantaggio di partire da uno stato di teorizzazione della nuova musica abbastanza avanzato, condizione che gli permise di giungere direttamente al nocciolo della questione senza addentrarsi nella lunga e difficile gestazione che aveva portato all'affermazione del metodo seriale; infatti, in questa fase, la sua indagine, più che dal punto di vista di compositore si svolse da quello di storico. Di ciò ne sono testimonianza i numerosi scritti teorici e i saggi preparati per le interviste radiofoniche, di mole superiore rispetto alle composizioni dodecafoniche vere e proprie, le quali ammontano a cinque, di cui quattro rimaste incompiute. Infatti, l'oratorio *Istar pokoljárása* (Viaggio di Istar all'inferno), *Variations concertantes* per pianoforte e orchestra, *Fehér és fekete* (Bianco e nero) e *Sötét és világos* per orchestra (Chiaro e scuro) non furono mai portate a termine; solo *Chromatische Phantasie* per pianoforte venne ultimata.<sup>39</sup>

Il primo intervento pubblico, in cui Ligeti trattò del problema della forma nella musica seriale, risale ad un'intervista del 1960 per un'emittente radiofonica tedesca; il testo scritto per l'occasione si intitolava *Metamorfosi della forma seriale*, saggio tratto in buona parte da *Metamorfosi della forma musicale* (scritto nel 1958 ma pubblicato nel 1960). Seguirono altri interventi, sotto forma di interviste e di pubblicazioni per importanti riviste avanguardiste; degno di nota, poiché esprime concetti affini a quelli dei saggi succitati, è *Le tendenze compositive oggi*, anch'esso scritto nel 1960.<sup>40</sup>

Ciò che costituisce il vero punto di contatto dei tre scritti è l'esposizione di un pensiero fortemente argomentato: per ogni caratteristica individuata, che

---

38 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 215

39 *Ibid.*, pag. 126

40 *Ibid.*, pag. 235

sia positiva o negativa, Ligeti fornisce esempi musicali, in modo da dimostrare su un piano pratico ogni assunto teorico.

Se mettiamo in relazione gli scritti ligetiani con quelli ad essi contemporanei, osserviamo che la scelta, dalla scontata apparenza, di dare dimostrazione del pensiero esposto non è un parametro universalmente condiviso; in un secolo di incertezza come il Novecento, furono molti i compositori che si sentirono in dovere di “giustificare” attraverso scritti teorici le proprie scelte compositive, ma non sempre l’esposizione del pensiero risulta essere sufficientemente accompagnata da una dimostrazione tecnica, sfociando spesso in critica fine a sé stessa.

Torniamo ora a *Metamorfosi della forma musicale* per esporre i punti fondamentali della critica alla serialità integrale; partendo dall’analisi del primo brano di *Structures I* di Boulez, Ligeti elenca tutte quelle caratteristiche che portarono al collasso della forma. La scelta di questo brano, utilizzato come esempio per l’illustrazione dei principali problemi legati all’uso della serie, non è casuale. Ligeti, per molti anni lo considerò modello-tipo della serialità integrale; solo in una fase successiva cambiò opinione, ritenendolo appartenente ad una fase ancora embrionale della musica seriale e ad un momento di transizione all’interno della produzione bouleziana.<sup>41</sup>

Al di là delle divergenze di pensiero, l’analisi del brano condotta da Ligeti, pubblicata nel 1957 con il titolo *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia*, consente di affrontare i motivi che, secondo il compositore, portarono all’inefficienza del metodo seriale. Come precedentemente affermato, la causa principale risiede nella serializzazione di tutti i parametri: per Ligeti non vi è alcuna connessione tra la serie delle altezze e quella delle durate, delle dinamiche e dei modi d’attacco. Questi ultimi, ad esempio, sarebbero diretta conseguenza della proporzione tra durata e intensità e, pertanto, non necessiterebbero di essere determinati a priori. Il preordinamento di tutti i parametri, indice della volontà di un controllo totale della materia musicale, conduce ad una discrepanza tra musica scritta e percezione. Le sottiliezze teorizzate, nate da calcoli e procedimenti matematici, oltre a causare spesso problemi di interpretazione, non vengono colte all’ascolto, dando un

---

41 *Ibid.*, pag. 36

risultato confusionario, assimilabile all'effetto della musica aleatoria.<sup>42</sup>

I due metodi, quello seriale e quello aleatorio, pur basandosi su presupposti totalmente contrastanti, secondo il compositore, hanno una medesima conseguenza: l'appiattimento della forma, per eccesso, nel primo caso, e per difetto, nel secondo, dell'organizzazione del materiale musicale.

Ma cosa si intende specificamente con l'espressione "appiattimento della forma"?<sup>43</sup> Con tale locuzione Ligeti fa riferimento ad una forma in cui le connessioni gerarchiche e le idee di tensione e contrasto vengono eliminate in favore di un procedere del discorso musicale indifferenziato. Le cause di tutto ciò, ancora una volta, risiedono nella serializzazione dei parametri, la quale immobilizza l'attività compositiva vera e propria creando automatismi. Vediamo nel dettaglio le principali conseguenze del procedimento seriale:

- la costruzione del brano attraverso sovrapposizioni di serie orizzontali conduce alla perdita dell'intervallo; ciò non significa che l'intervallo scompare, ma che la sua determinazione è il risultato di un processo automatico e non della volontà del compositore. Infatti, sovrapponendo diverse serie, si viene a creare una composizione stratificata in cui ogni linea orizzontale perde la sua fisionomia: la frequente comparsa nello stesso ambito registrico di uno stesso suono appartenente a serie differenti porta all'indifferenziazione delle altezze;<sup>44</sup>
- la scelta di serie di altezza con distanza intervallare ridotta, come avviene nei *Cori di Didone* di Nono, o nel *Klavierstück 2* di Stockhausen, nel momento in cui avviene la sovrapposizione delle serie stesse, conduce ad una densità della materia, poiché la vicinanza dei suoni, dovuta, appunto, ad una serie originale con altezze ravvicinate, elimina la dimensione verticale, impoverendo il tessuto sonoro;<sup>45</sup>
- il crescente uso delle composizioni per gruppi, come avviene, ad esempio, in *Gruppen für drei Orchester* di Stockhausen, porta ad ulteriori limitazioni: scrivere per gruppi significa determinare gli ambiti di ogni gruppo; le singole serie dovranno sottostare alle "condizioni" imposte dall'ambito. Infatti, nella concezione di Stockhausen, ogni gruppo

---

42 *Ibid.*, pag. 236

43 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 229

44 *Ibid.*, pag. 224

45 *Ibid.*, pag. 225

deve possedere una specifica fisionomia e, quindi, distinguersi dagli altri. Tale distinzione si ottiene mediante il diverso trattamento dei parametri; l'intento è costruire un ascolto globale basato sul confronto, consentito, appunto dalla diversità con cui altezze, durate, dinamiche e colori vengono trattati all'interno di ciascun gruppo;<sup>46</sup>

- la presenza di strutture simultanee, le quali scorrono contemporaneamente, integrandosi a vicenda e fondendosi, porta ad un'eccessiva "permeabilità" della materia sonora: si giunge alla totale insensibilità nei confronti degli intervalli.

A tal proposito, Ligeti, traccia una storia della permeabilità in musica, facendo riferimento a composizioni appartenenti ad epoche e stili differenti: nella musica vocale del Cinquecento, ad esempio, vi era un grado di permeabilità quasi nullo, poiché la chiarezza delle singole linee era un requisito fondamentale della composizione; con l'avvento della tonalità la permeabilità comincia ad aumentare, in quanto con abbastanza frequenza vengono utilizzati anticipazioni e ritardi, elementi di "confusione", ma la chiarezza globale, data dall'armonia funzionale, non viene mai a mancare; verso la metà del XIX secolo il grado di permeabilità aumenta considerevolmente, conducendo alle conseguenze formali della musica seriale.<sup>47</sup>

E questo alto grado di permeabilità conduce a risultati piuttosto significativi: diviene possibile pensare la forma come un insieme di microforme con caratteristiche individuali; ne sono un chiaro esempio tutte quelle composizioni che utilizzano tempi differenti in modo simultaneo, come avviene ad esempio in *Zeitmasse* di Stockhausen. Tutto ciò, all'interno di una musica processuale e "narrativa" era impensabile; attraverso la permeabilità si giunge a controllare il flusso temporale tradizionale fino a mettere in crisi il concetto di irreversibilità. Viene meno la direzionalità del discorso musicale e vi è la totale assenza del carattere vettoriale. Lo stesso avviene nella musica per strati, in cui la forma finale è il risultato dell'interferenza di forme eterogenee, svincolate da qualsiasi logica di tipo consequenziale: ne sono un esempio i *Zwei Klavierstücke* di Koenig.<sup>48</sup>

Si potrebbe dunque parlare di forme aperte e, in un certo senso, non cate-

---

46 *Ibid.*, pag. 226

47 *Ibid.*, pag. 228

48 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 238

goralizzabili, dal momento in cui ogni brano possiede una fisionomia propria; di conseguenza cessano di esistere le funzioni formali, o meglio, subiscono una notevole trasformazione, in quanto, da punti fissi, nel caso della forma tradizionale, divengono relative e mobili a seconda del contesto di riferimento.

[...] La posizione di un elemento formale all'interno della totalità non è vincolante per la sua funzione e, viceversa, la funzione non è vincolata da nessuna posizione: tipologie funzionali articolano la forma e creano relazioni; tuttavia la forma generale in sé è spesso priva di direzione e sviluppo, la funzione e la posizione dei singoli momenti al suo interno sono fondamentalmente interscambiabili [...].<sup>49</sup>

Tutto ciò sta ad indicare l'autodeterminazione della forma, dal momento in cui anche le funzioni formali variano a seconda delle condizioni imposte dalla serializzazione. Ma può la forma generale essere una conseguenza del preordinamento del particolare? La risposta di Ligeti è negativa, poiché la sua idea di forma è, in un certo senso, legata al concetto tradizionale: dovendo stabilire delle priorità gerarchiche, è il particolare a doversi adattare alla regola generale.

Per questo motivo Ligeti propone una strada alternativa, inversa rispetto a quella segnata dalla serialità integrale: anziché serializzare i parametri, la "nuova via" conduce al preordinamento della forma globale; una volta costruita la struttura esterna sarà possibile trattare con maggiore libertà i singoli elementi. Ciò concede al compositore quella libertà compositiva di cui era stato privato a causa del predominio dell'aspetto automatico e matematico. A questo punto ci si chiede se la serializzazione della forma globale risulta necessaria, o se conduce a risultati più efficienti la scelta di una forma totalmente libera: secondo Ligeti la libertà assoluta costituisce un pericolo, poiché offre al compositore un campo di possibilità eccessivamente vasto, conducendo a possibili risultati "confusionari".

Pertanto, la serialità dovrebbe essere utilizzata solo come un mezzo che consente di restringere il campo delle possibilità, indicando dei punti cardine all'interno dei quali la materia musicale ha libertà di sviluppo e di ela-

---

49 *Ibid.*, pag. 240

borazione. Ciò che va sottolineato è che tale “modello alternativo” non nasce da un’esigenza estetica del compositore, ma è un tentativo di risoluzione di quel problema che per Ligeti è un dato di fatto, ovvero la discrepanza tra forma pensata e risultato. Dal momento in cui, come già dimostrato, nel trattamento della forma “la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminazione”<sup>50</sup>, è necessario pensare la forma in vista del suo risultato sonoro già nella prima fase compositiva: solo così la forma sarà il risultato di un processo intenzionato.<sup>51</sup>

Occorre sottolineare come la “nuova via” ipotizzata da Ligeti anticipi il pensiero adorniano contenuto nel saggio *Vers une musique informelle*<sup>52</sup>, scritto nel 1961. All’interno del complesso scritto, Adorno, dopo aver analizzato le strade intraprese dalla musica seriale e da quella aleatoria, sostiene la necessità di una musica “informale”, “padrona di sé” e “in grado di liberarsi dalla costrizione, anche dalla propria”.<sup>53</sup>

La somiglianza tra il pensiero del filosofo e quello del compositore è palese, ma l’affinità ideologica diviene ancora più evidente se si confrontano le motivazioni che secondo entrambi portarono alla necessità di una nuova concezione della forma; come per Ligeti, anche per Adorno l’esigenza della musica informale nasce da due tendenze errate: da una parte, quelle della musica seriale, che con l’eccessivo tentativo di razionalizzazione della materia musicale ha condotto la composizione ad un meccanismo automatico, dall’altra, quelle della musica aleatoria, la quale, rinunciando all’assoggettamento della musica a qualsivoglia controllo, ha portato la composizione a “qualità pre-artistiche”, riducendo il suono alle sue proprietà “naturali e fisiche”.<sup>54</sup>

In entrambi i casi viene meno quella tensione dialettica che, secondo Adorno, deve essere un requisito fondamentale di qualsiasi opera d’arte; nel caso della serialità, la “narratività” della forma scompare perché è impossibile rintracciare all’interno di un sistema preformato le possibilità di sviluppo dialettico, mentre nella musica aleatoria, essendo “costruita” da successioni

---

50 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 230

51 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 241

52 Theodor W. ADORNO, *Immagini dialettiche: scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Einaudi, Torino 2004

53 Paolo GUGLIELMONI, *La scrittura musicale come modello per una dialettica dell’espressione*, University Publishing, Salerno 2004, pag. 100

54 *Ibid.*, pag. 99



musicali reversibili e interscambiabili, non è possibile stabilire delle connessioni consequenziali, così come dovrebbe avvenire in un qualsiasi discorso, linguistico o artistico che sia.<sup>55</sup> Pertanto, un postulato di base della composizione musicale, sia per Ligeti che per Adorno, è quello della “narratività” della forma musicale: ogni parte del discorso acquista significato solo quando riesce a stabilire una connessione con il tutto. Infatti, Ligeti, proponendo una forma globale organizzata, in cui viene lasciata una certa libertà nel trattamento degli elementi interni, consente la creazione di una struttura in cui ogni elemento risulta coerente con l’idea generale; il singolo momento non ha una funzione propria, ma la acquista all’interno di una visione più ampia.<sup>56</sup>

Pertanto, assodata l’unidirezionalità del pensiero del filosofo e del compositore, è necessario passare dall’esposizione teorica alla dimostrazione pratica; nel fare questo ci serviremo degli scritti e delle musiche di Ligeti, il quale ebbe il vantaggio, a differenza di Adorno, di poter attuare in maniera concreta ciò che aveva teorizzato. Nel corso di tale dimostrazione riscontreremo, però, delle discrepanze rispetto a quanto esposto a livello teorico, come spesso avviene nel passaggio dal pensiero alla messa in atto; è probabile che tali incongruenze pratiche siano il risultato dell’inapplicabilità delle idee sul piano compositivo, ma è altrettanto ipotizzabile che il compositore abbia rivisto alcune sue posizioni in seguito ad avvenimenti significativi, come può essere stato, ad esempio, l’incontro con la musica elettronica

### 1.3 L’esperienza della musica elettronica

Il primo contatto con la musica elettronica avvenne nel 1953; Ligeti si trovava ancora in Ungheria ed era venuto a conoscenza di questo nuovo tipo di musica, che stava prendendo piede in gran parte d’Europa, solo attraverso le trasmissioni radiofoniche. La sua rimase una conoscenza del tutto sommaria fino all’arrivo a Colonia nel 1956. In quell’anno la musica elettronica era già giunta a buoni livelli di sperimentazioni, aveva acquisito mezzi ancora più sofisticati per il trattamento del suono e i centri appositi più importanti erano già sorti: lo *Studio für Elektronische Musik* di Colonia era stato fondato nel 1951 da Herbert Eimert e quattro anni dopo a Milano nasceva lo *Studio di fonolo-*

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pag. 101

<sup>56</sup> Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 239



gia ad opera di Luciano Berio e Bruno Maderna.<sup>57</sup> Mentre lo studio tedesco rimase quasi esclusivamente ancorato ad una musica elettronica caratterizzata dalla produzione del suono ad opera dei sintetizzatori e ad una progettazione scritta del prodotto musicale, la seconda si aprì a sperimentazioni di “musica concreta”, sulla scia di Pierre Schaeffer, suo ideatore. La musica concreta, a differenza dell’altra, ritenuta astratta, prevedeva l’utilizzo di suoni e rumori ambientali assemblati attraverso un procedimento di montaggio; tale assemblaggio avveniva attraverso un’elaborazione concreta del suono, senza ricorrere all’ “astrazione” della partitura ed evitando così il problema della trascrizione grafica dell’effetto acustico.<sup>58</sup>

Ligeti non giunse mai a sperimentazioni di musica concreta vere e proprie, sia perché l’esperienza di musica elettronica si svolse solo ed esclusivamente nello studio di Colonia, sotto l’influenza di Stockhausen, sia a causa della brevità dell’esperienza elettronica stessa: giunto a Colonia con una borsa di studio di sei mesi vi si trattenne per due anni, ma dopo il 1958 non compose più alcun lavoro elettronico.<sup>59</sup> Ciò non gli consentì né di spaziare nelle sperimentazioni né di acquisire competenze sofisticate nel trattamento dei suoni, ma in parte quella di Ligeti fu una scelta; decise volontariamente di abbandonare la musica elettronica poiché la ritenne non abbastanza evoluta per poter realizzare le idee compositive che stava maturando in quegli anni; anche l’ “incompatibilità caratteriale” con Stockhausen fu una delle ragioni che lo indusse a prendere questa decisione.<sup>60</sup> Tuttavia, nonostante l’esigua produzione elettronica, l’esperienza nello studio di Colonia ebbe ripercussioni significative nella produzione strumentale successiva. I brani *Glissandi*, *Artikulation* e *Pièce électronique n. 3*, uniche composizioni elettroniche del compositore, presentano un grado di affinità elevato con i lavori sinfonici degli anni immediatamente successivi: idee presenti in essi confluirono in *Atmosphères* e *Apparitions*, considerati l’incarnazione del pensiero ligetiano maturo.<sup>61</sup>

Ciò che spinse Ligeti ad avvicinarsi alla musica elettronica, oltre ad una

---

57 Richard TOOP, *György Ligeti*, Phaidon, Singapore 1999, pag. 59

58 Sarah DAVACHI, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti’s Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011, pag. 110

59 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 32

60 György LIGETI, Eckhard ROELCKE, *Lei sogna a colori*, cit., pag. 86

61 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 36

vivida curiosità, fu il desiderio di esplorare tutti i campi del suono per poter valicare i confini posti dalla scrittura tradizionale. Tra le ragioni che lo condussero alla composizione elettronica vi sono delle necessità derivate da condizioni storiche ben precise, infatti, dopo anni di restrizioni, poter lavorare con una musica che apparentemente non poneva vincoli significava adempiere al sogno di una vita: esprimersi liberamente e indagare tutte le possibilità del suono, esplorazione che aveva già tentato con i mezzi della scrittura tradizionale nelle sue prime composizioni autonome ungheresi.<sup>62</sup>

Arrivò a Colonia con poche nozioni e si vide immediatamente catapultato in una dimensione a lui sconosciuta; dopo alcuni mesi, in cui si dedicò allo studio dei mezzi elettronici, iniziò a svolgere il lavoro di assistente, coadiuvando Koenig nella realizzazione del suo *Essay*.<sup>63</sup> Tale collaborazione fu molto significativa, in quanto il primo brano elettronico ligetiano, *Glissandi*, subì le influenze di Koenig. *Essay*, infatti, era basato quasi esclusivamente sull'uso di movimenti continui, creati mediante il ricorso a glissandi sempre più ampi; non a caso la prima composizione elettronica di Ligeti si basa sullo stesso effetto, portandone il titolo. Il principio che sta alla base di *Glissandi* è la creazione di un continuum temporale infinito, in cui i glissandi si interrompono solo per creare nuovi inizi e, quindi, nuove direzioni "spaziali" verso cui far tendere la materia sonora. Ciò che caratterizza il brano è, appunto, l'idea di flusso continuo e di mancanza di sviluppo, poiché, alla consueta elaborazione del materiale viene sostituita la fusione tra gli elementi: risulta impossibile individuare nettamente un prima e un dopo e stabilire un quadro dettagliato di articolazione formale. Pur anticipando quelle tecniche che lo condurranno alla musica statica, Ligeti non esprime mai soddisfazione riguardo tale composizione, tant'è che dovettero trascorrere dieci anni prima che decidesse di pubblicarla.<sup>64</sup> Ma gli altri compositori non erano dello stesso parere: lo stesso Stockhausen, il quale aveva assistito direttamente alla creazione del brano, lo considerò un'opera riuscita proprio per il carattere di originalità che presentava. Infatti, escludendo la presenza incostante del glissando all'interno

---

62 *Ibid.*, pag. 33

63 Sarah DAVACHI, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011, cit., pag. 121

64 Richard TOOP, *György Ligeti*, cit., pag. 61

di lavori dello stesso periodo ad opera di altri compositori, come avviene ad esempio nel succitato *Essay* di Koenig, *Glissandi* fu la prima composizione costruita integralmente su tale effetto.

A *Glissandi* seguì *Artikulation*, brano con un carattere del tutto contrastante, considerato “puntillistico” sotto alcuni aspetti; costruito mediante l’assemblaggio di frammenti isolati, trova nel contrasto il suo aspetto peculiare. Ulrich Dibelius lo descrive con queste parole:

[...] Si ha la sensazione di ascoltare di nascosto una conversazione o, più esattamente, mutevoli situazioni dialogiche: ora un vago mormorare, ora risposte aggressive, una violenta discussione, ora nuovamente trovate piacevoli che inducono all’allegria generale, o l’acquietamento, inoltre commenti palesati, un bisbigliare pettiegolo, un lamentarsi soffocato, parentesi monellesche [...].<sup>65</sup>

Notiamo come, in questo brano, la sezionatura, impossibile nel caso del pezzo precedente, risulta effettuabile; ma, in un certo senso, l’idea di base di tale composizione va in una direzione diametralmente opposta, poiché pretende, appunto, ad un’articolazione ben definita della materia sonora, quasi come se si trattasse del linguaggio parlato.<sup>66</sup> Proprio per queste ragioni, considerabili un passo indietro nell’arco del cammino proteso verso una musica stratificata, dei tre pezzi elettronici, *Artikulation* fu quello che ebbe meno influenza nella produzione successiva.

Ciò non avvenne, invece, nel caso di *Pièce électronique n. 3*, il quale confluì in parte nella creazione di *Atmosphères*. In questo caso, l’intento del compositore è quello di creare un effetto di stasi attraverso la continua trasformazione della materia sonora, l’esposizione di stati mobili costanti e il ricorso a tessiture timbriche. L’uso delle tessiture, che saranno una costante nelle produzioni degli anni ’60, consente di riacquistare un controllo verticale della composizione, non più possibile nel caso della costruzione attraverso sovrapposizioni di strati orizzontali.<sup>67</sup>

Tutto ciò verrà trasportato in *Atmosphères*, brano che costituirà l’attuazione pratica della teoria della micropolifonia. Ciò che colpisce è il tentativo ben

---

65 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 32

66 *Ibid.*, pag. 33

67 Sarah DAVACHI, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti’s Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011, cit., pag. 111

riuscito di trasferimento degli effetti creati sinteticamente, dal mezzo elettronico all'organico strumentale tradizionale, passaggio consentito da una solida conoscenza dell'orchestrazione e delle possibilità esecutive di ogni strumento. Proprio per questa ragione sono molti gli studiosi che ritengono che la tecnica compositiva di Ligeti, anche nella fase elettronica, sia stata sempre pensata come se fosse finalizzata agli strumenti acustici.<sup>68</sup> Tale ipotesi potrebbe avere buona validità, in quanto il sapiente utilizzo del mezzo orchestrale, non solo gli consente di riprodurre un effetto affine a quello elettronico, ma gli permette di ottenere ciò che il mezzo sintetico non era riuscito a dargli. Ed è proprio questo uno dei motivi per cui Ligeti deciderà di tornare alla scrittura tradizionale, senza però mettere da parte quelle conoscenze maturate negli anni trascorsi a Colonia. Tra le motivazioni, oltre alle già citate, vi era anche una ragione, in un certo senso estetica: Ligeti considerava il mezzo elettronico "illusorio", in quanto la trasformazione avveniva attraverso un processo compositivo e non mediante una manipolazione diretta della materia sonora. In altre parole, la percezione "reale" veniva ostacolata, poiché il compositore, per far risaltare determinate strutture doveva nascondere delle altre; nel caso della musica tradizionale tali "mascheramenti", all'interno di procedimenti polifonici, avvengono da sé, in maniera del tutto autonoma.<sup>69</sup> Perciò se, da una parte, la musica elettronica risolveva il problema dell'interpretazione relegando il compositore ad unico e solo esecutore, e garantiva la creazione di un prodotto immutabile, d'altro canto, creava degli ostacoli alla percezione. Tuttavia, il periodo trascorso a Colonia fu una fase decisiva per la sua carriera, non tanto per le conoscenze elettroniche in sé, ma per la notorietà pubblica acquisita; totalmente sconosciuto nel campo della musica d'avanguardia, giunse in Occidente come compositore di musica popolare, ma, prima di dissociare la sua figura dalla ricerca etnomusicologica del periodo ungherese, dovette attraversare diverse tappe. In questo passaggio dall'Ungheria all'affermazione in ambito internazionale, l'attività da teorico costituì un efficace strumento di mediazione. Nei primi anni trascorsi in Germania la sua fama fu dovuta ai numerosi lavori teorici che aveva condotto sulla musica

---

68 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 42

69 Sarah DAVACHI, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmospheres*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011, cit., pag. 142

d'avanguardia, solo successivamente venne riconosciuto come compositore. Infatti, nell'arco di tempo che va dal 1956 al 1960, la quantità di saggi e scritti analitici è sorprendente: regolarmente invitato nelle trasmissioni radiofoniche e curatore di molti saggi incentrati sulla musica elettronica e seriale, dedica gran parte del suo tempo allo studio della poetica weberniana, con l'intento di creare un volume comprendente l'analisi dell'intera produzione del compositore viennese, ma il progetto sfuma a causa degli impegni da critico sempre più fitti. Sono numerosi gli interventi radiofonici sulla musica elettronica, ma ancora di più quelli incentrati sulla musica seriale, circostanze che, o per stimoli derivati dall'ambiente, o per una maggiore acquisizione di conoscenze, portarono Ligeti a rivedere alcune posizioni estreme che erano emerse all'interno di Metamorfosi della forma musicale; alla luce di questo, è possibile che Ligeti abbia sempre voluto precisare gli anni di stesura dello scritto (1957-1958) proprio per mettere in evidenza i mutati contesti in cui sorse il saggio e quelli in cui si sviluppò il suo pensiero.<sup>70</sup>

Tra gli interventi pubblici degni di nota vi sono sicuramente quelli legati agli *Internationale Ferienkurse* di Darmstadt, ai quali Ligeti partecipò per quattro anni consecutivi in veste di teorico: nel 1958, nel 1960 e nel 1961 espose dei saggi sugli sviluppi della musica elettronica, nel 1959 presentò degli studi sulla poetica weberniana.<sup>71</sup> Nel 1963, inoltre, durante un colloquio tra Boulez e Adorno, ebbe l'occasione di conoscere il filosofo e musicologo tedesco. Adorno non conosceva Ligeti personalmente, ma aveva avuto modo di leggere alcuni suoi scritti; trovando interessanti alcune idee del compositore ungherese lo invitò a tenere dei seminari a Francoforte.<sup>72</sup> Grazie a questi interventi e, ancor di più, alla notorietà degli ambienti in cui si svolsero, Ligeti acquista finalmente una sua dimensione sulla scena internazionale e inizia a trovare terreno fertile in cui gettare i semi della sua nuova poetica: interrotta l'attività teorica si dedicò alla ricerca compositiva, trovando il punto d'arrivo in quella concezione grazie alla quale giunse alla fama, ovvero la "spazializzazione" della dimensione temporale.

---

70 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 39

71 *Ibid.*, pag. 34

72 *Ibid.*, pag. 61

## **2. Musica statica: la concezione del tempo nella produzione matura degli anni Sessanta**

### **2.1. Influsso del pensiero adorniano sulla concezione del tempo in Ligeti**

Nel corso del XX secolo gran parte della formulazione estetica e filosofica incentrata sul tempo ha visto la sua genesi nel pensiero bergsoniano, considerato determinante per la nozione di durata e per la centralità riservata alla dimensione dell'individualità. Il concetto di *durata*, intesa come vissuto della coscienza e successione di istanti di tempo quantificabili attraverso l'esperienza diretta del soggetto, diventa la base della riflessione sul tempo anche nel campo dell'estetica musicale.<sup>73</sup> E' opportuno sottolineare l'analogia che si presenta tra la durata percepita dalla coscienza e quella che si dà in musica: entrambe non si fondano sul principio di consequenzialità, ma sono la somma di percezioni del passato, che attraverso la memoria vengono unite a quelle del presente e proiettate verso quelle future in un'evoluzione continua. Appare dunque chiaro che presupporre un tempo musicale di tipo fisico entrerebbe in contraddizione con il principio stesso di percezione su cui la stessa musica si fonda (essendo questa legata al dato sensoriale); la percezione, infatti, basandosi sulla coscienza del soggetto, non coglie gli eventi attraverso intervalli di tempo identici tra loro, ma quantifica gli istanti a seconda del coinvolgimento del soggetto stesso.

Partendo dalla condivisione comune dell'idea della coscienza come chiave di interpretazione del tempo musicale, le riflessioni estetiche del novecento si diramano verso direzioni diverse. Analizzeremo nello specifico le posizioni assunte da Adorno, poiché costituiscono un importante tassello nella ricostruzione del pensiero ligetiano, con il quale presentano numerosi punti di contatto.

Adorno, nella *Filosofia della musica moderna*, pietra miliare della riflessione musicologica del XX secolo, tra le numerose problematiche affronta anche quella del tempo musicale, in rapporto alle due principali tendenze verso cui si stava dirigendo la nuova musica, dal suo punto di vista: le teorie progressiste di Schoenberg e il conservatorismo di Stravinsky. Contrapponendo il tempo dello sviluppo adottato da Schoenberg a quello

---

73 Luigi RUGGIU, *Filosofia del tempo*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pag. 119

della giustapposizione, tipico della produzione stravinskyana, Adorno si schiera a favore del primo, considerandolo l'unico modello capace di manifestare il flusso della coscienza. In pieno accordo con le teorie bergsoniane, per Adorno il tempo autentico è quello che comporta un divenire, un flusso: tempo equivale a processo dinamico e tale processo può essere attuato solamente mediante un sistema che possa garantire il principio di consequenzialità. Tutto ciò, secondo Adorno, è negato alla musica di Stravinsky, la quale, basandosi sul "montaggio" e sulla giustapposizione degli elementi, non comporta un processo evolutivo e più che dispiegarsi nel tempo si materializza nella dimensione spaziale. Pertanto i due modelli vanno considerati rispettivamente come una manifestazione del tempo del divenire e dell'essere.<sup>74</sup>

Schoenberg, con i suoi procedimenti compositivi in cui vengono mantenuti i rapporti di tensione e distensione, rappresenta il tempo fenomenicamente vissuto, e quindi la soggettività; Stravinsky, al contrario, componendo tramite assemblaggio di elementi, tagli e sovrapposizioni, si svincola dalla logica del divenire e aderisce ad un tempo dissociato, oggettivo. Quest'ultimo, non essendo direzionale, secondo Adorno è un tempo deficitario, poiché non risponde ad un requisito fondamentale della musica, ovvero la condizione processuale. Risultato del tempo oggettivo è una musica che si riduce a pura forma esteriore e che tenta di trovare giustificazione solamente nella sua stessa struttura. Ma il flusso, condizione a priori della musica, non può essere ingabbiato in uno schema che risponde ad una logica esteriore: struttura e dinamismo non devono escludersi, ma completarsi a vicenda. Ciò non significa che Adorno rifiuti l'idea di struttura o che non condivida la forma organizzata; al contrario, egli ritiene che la struttura sia un mezzo necessario per convertire la forma esterna di una composizione in "interiorità tensiva".<sup>75</sup> E tutto ciò è incarnato dalla musica di Schoenberg, la quale pur presupponendo una rigida organizzazione non viene meno alla necessità di sviluppo dialettico degli elementi.<sup>76</sup> Nel pensiero compositivo schoenberghiano, infatti, l'idea di

---

<sup>74</sup> Brent WATERHOUSE, *Il tempo e le sue immagini. Dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, Tesi di Laurea in Estetica Musicale (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a.a. 2004-2005, pag. 67

<sup>75</sup> *Ibid.*, pag. 70

<sup>76</sup> *Ibid.*, pag. 68



forma è strettamente connessa al concetto di sviluppo nel senso tradizionale del termine. A tal proposito appare lecito chiedersi come si possa parlare di sviluppo, e quindi di un divenire, in una musica che, basandosi sul sistema dodecafonico, prevede una rigida organizzazione e predeterminazione del materiale. Lo sviluppo, difatti, nella sua accezione classica, è legato all'idea di elaborazione motivica: come è possibile trasferire questa idea in una musica che non presenta un motivo?

[...] e che significa allora “sviluppo”? Ogni suono è elaborato tematicamente in base al suo rapporto con la serie, nessun suono è “libero”; [...] La totalità dell'elaborazione tematica nella pre-formazione del materiale rende tautologica ogni visibile elaborazione tematica nella composizione stessa: perciò lo sviluppo in fondo diviene illusorio nel senso della stretta costruzione; [...] <sup>77</sup>

Appare dunque chiaro che quella che ne scaturisce non è una pura struttura esteriore in cui ogni elemento viene collocato secondo un sistema meccanico di antecedente e conseguente, bensì una forma in cui gli eventi musicali seguono il puro flusso del tempo.<sup>78</sup> Adorno, all'interno della sua dissertazione, insiste molto sul rapporto tra flusso musicale e flusso della coscienza, ritenendolo un “parallelo indiscusso” in tutta la musica composta fino alle soglie del XX secolo;<sup>79</sup> difatti, i rapporti di accumulo tensivo e di rilascio erano stati così tanto assimilati nel corso del tempo da diventare quasi un fondamento di natura. Le nuove tendenze si stavano invece discostando da tale concezione; ed è in difesa di tale principio che Adorno si schiera a favore di Schoenberg, il quale, con il suo metodo compositivo, era in grado di rispondere alle logiche evolutive della musica.

La poetica compositiva di Stravinsky per Adorno non era altrettanto idonea a garantire l'esplicazione di tale rapporto: essendo la sua musica un “mosaico” di sezioni, unite tramite semplice accostamento, non si può scorgere in essa un'idea di sviluppo. Infatti non è possibile distinguere un precedente da un successivo, individuare un culmine o una direzione unitaria del discorso musicale, proprio perché non esiste un discorso, o quantomeno non nasce in

---

<sup>77</sup> Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002, pag. 99

<sup>78</sup> Brent WATERHOUSE, *Il tempo e le sue immagini dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, cit., pag. 70

<sup>79</sup> *Ibid.*, pag. 70



maniera articolata e consequenziale. Volendo rintracciare una logica evolutiva è compito dell'ascoltatore ricostruire tramite la percezione uditiva un filo conduttore che tiene uniti i vari episodi. Ovviamente dietro la scelta compositiva di Stravinsky vi è un preciso intento estetico, il quale si fonda su una concezione di tempo musicale totalmente differente da quella di Adorno e quindi indirettamente di Bergson. Come afferma egli stesso nella sua *Poetica della musica*, la musica è un' "arte cronologica" e in quanto tale presuppone un metro e delle leggi che ne regolino il movimento.<sup>80</sup> Parlare di cronologia, metro e leggi porta ad un inevitabile spostamento del punto di vista dal soggetto all'oggetto.

Sono queste le ragioni che inducono Adorno a parlare di tempo spazializzato; non presupponendo un divenire, gli episodi musicali appaiono accostati come in una dimensione spaziale, perdendo quella caratteristica tipicamente temporale legata alla materia sonora. Nella formulazione del suo pensiero Stravinsky risente in maniera preponderante del pensiero del filosofo Suvčinsky, tant'è che parte della filosofia di quest'ultimo confluisce nella *Poetica della musica* del compositore russo.<sup>81</sup>

Suvčinsky parte dal presupposto che la composizione musicale sia il risultato di intuizioni che si basano sul tempo.<sup>82</sup> Ma di che natura è il tempo cui fa riferimento? Il filosofo russo distingue due possibili tipologie temporali e suddivide la musica in due categorie: quella che si fonda sul tempo ontologico e quella che si basa sul tempo psicologico. Mentre la prima è una musica che nasce su una base di tempo fisico e quindi indifferenziato, la seconda è dominata dalla "volontà d'espressione" e si dispiega nell'instabilità di un tempo non scientificamente misurabile.<sup>83</sup>

Ovviamente tali tipologie conducono a risultati diversi: nel primo caso avremo una musica fondata sul principio di somiglianza e omogeneità, nel secondo una musica basata su contrasti e varietà. E' chiaro che le composizioni di Stravinsky rientrano nella prima categoria, poiché si crea aderenza tra tempo fisico e tempo musicale; come il tempo fisico scorre senza condizionamento alcuno, anche la sua musica procede senza dover rispondere a logiche

---

80 Igor Stravinsky, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987, pag. 26

81 *Ibid.*, passim

82 *Ibid.*, pag. 26

83 *Ibid.*, pag. 27

interiori e individualistiche.

Per Stravinsky, infatti “la musica si consolida nella misura in cui sa rinunciare alle seduzioni della varietà. Il contrasto produce un effetto immediato, la somiglianza ci soddisfa col tempo. Il contrasto è varietà, ma disperde l’attenzione. La somiglianza mira all’unità. La somiglianza propone soluzioni più difficili, ma con risultati più preziosi”.<sup>84</sup>

Mentre per Stravinsky la somiglianza e l’unità sono degli ideali estetici a cui la musica deve saper rispondere, per Adorno sono essi stessi la causa di un tipo di composizione che “non si attua evolvendosi, ma in forza delle fenditure che la solcano”.<sup>85</sup>

[...] la sintesi degli elementi parziali nell’opera progettata deriverebbe proprio dalla loro giustapposizione in quanto giustapposizione di elementi separati. In tal modo si dissocia però la stessa continuità temporale della musica. La musica di Stravinsky resta un fenomeno marginale poiché evita il dibattito dialettico con il decorso musicale nel tempo, che è invece sostanza di tutta la grande musica classica fin da Bach. Ma il trafugamento prestigioso del tempo non è un’acquisizione improvvisa di Stravinsky [...]<sup>86</sup>

Adorno sostiene infatti che la concezione di un tempo dissociato non è creazione della poetica stravinskyana, ma affonda le sue radici nella musica di Debussy. Il compositore francese, infatti, con la sua musica priva di slanci e di giochi di “ostruzione e rilascio”, anticipa le idee di una musica spazializzata, sospesa, quasi senza tempo.<sup>87</sup> Nelle sue composizioni vi sono dei blocchi di tempo, quasi indipendenti tra di essi, tant’è che è impossibile cogliere un intento direzionale. La sua musica più che esplorare la profondità si limita quindi ad una superficialità esteriore.<sup>88</sup>

L’approdo a tale superficialità non va ricercato nell’uso che fa dell’armonia o nella sua predilezione per la modalità piuttosto che per la tonalità; anche se quest’ultima possedeva al suo interno una dialettica delle parti verso il

---

84 *Ibid.*, pag. 27

85 Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 179

86 *Ibid.*, pag. 179

87 Brent WATERHOUSE, *Il tempo e le sue immagini dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, cit., pagg. 68-69

88 *Ibid.*, pag. 69

tutto e un movimento direzionale, secondo Adorno, è possibile affermare che non rappresenta una condizione indispensabile. Infatti Schoenberg con il suo metodo dodecafonico, ben lontano dalla tonalità, era stato ugualmente in grado di mantenere tali rapporti di tensione e distensione: ciò perché è la forma a determinare lo slancio di una composizione, non il tipo di “linguaggio” che viene utilizzato. Quindi la modalità, nel caso di Debussy, e la serie, nel caso di Schoenberg, dovrebbero essere dei semplici mezzi attraverso cui esplicitare la dialettica della musica; la mancanza di tale rapporto dialettico nella musica debussyana non deve essere attribuita quindi alla modalità, bensì ad una concezione della forma che nega lo sviluppo.

[...] la forma è imprecisa ed esclude ogni “sviluppo” [...] Non esiste “fine”: il pezzo cessa come il quadro da cui si distoglie l’attenzione. [...] <sup>89</sup>

Adorno, nell’indagare le ragioni che hanno condotto ad una musica spazializzata, effettua un parallelismo con le arti figurative, sostenendo che quest’ultime avessero influenzato sia la concezione del tempo di Debussy che quella di Stravinsky: infatti, se il primo aveva risentito della corrente dell’impressionismo pittorico, il secondo era stato influenzato dal cubismo. Va tuttavia sottolineato che, secondo Adorno, l’arte del tempo e l’arte dell’immagine rispondono a logiche differenti e fra esse risulta pertanto impossibile trovare un punto di contatto: mentre la musica deve essere espressione del “divenire”, le arti figurative derivano il loro pathos dall’“essere”. Appare dunque chiara la contrapposizione tra necessità di movimento e condizione di staticità. <sup>90</sup>

Per quanto riguarda il rapporto fra l’impressionismo pittorico e la musica di Debussy, l’analogia tra le due appare ben evidente. Come l’impressionismo rifiutava la prospettiva, prediligendo l’accostamento alla profondità, la musica di Debussy si basa su una dimensione superficiale dello spazio, in cui il suono sembra quasi sottratto alla sua natura temporale. Il risultato è una composizione geometrica che mira all’esteriorità, anziché al dinamismo

---

<sup>89</sup> Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 180. Le affermazioni di Adorno (riguardo la concezione della forma, il suo rapporto con il linguaggio, l’idea di sviluppo) sono discutibili; ma, in generale, tutta la contrapposizione tra Schoenberg e Stravinsky va inquadrata all’interno di un contesto teorico fortemente ideologizzato, che in questa sede ci si deve limitare ad evidenziare, senza poterlo analizzare più dettagliatamente.

<sup>90</sup> Brent WATERHOUSE, *Il tempo e le sue immagini dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, cit., pagg. 69

interiore.<sup>91</sup>

Estremamente geometriche sono anche le composizioni di Stravinsky, il quale però proviene da una concezione dello spazio totalmente differente rispetto a quella impressionista. Influenzato dal movimento cubista, la sua musica è costituita da accostamenti netti, tagli e sovrapposizioni, analogamente alla giustapposizione di elementi su una tela. Il conflitto tra bidimensionalità della superficie e profondità dello spazio, presente anche nell'impressionismo pittorico, viene risolto dal cubismo attraverso la possibilità di molteplici punti di vista.

Notiamo quindi che lo spazio geometrico nella musica di Debussy e Stravinsky si viene a creare in maniera diversa: nel primo caso la “superficialità” si crea mediante la confluenza di un elemento nell'altro, col risultato di sezioni prive di sviluppo e dai contorni sfumati, nel secondo caso la “finzione del puro e semplice esserci” viene raggiunta tramite l'accostamento netto degli elementi.<sup>92</sup>

In Debussy i singoli complessi timbrici erano ancora mediati tra loro [...]. Il suono non è destituito ma si libra ogni volta oltre i propri confini. Mediante questo confluire delle parti tra loro si formava qualcosa come un'infinità sensibile, e con lo stesso procedimento si poterono produrre nei quadri impressionisti, di cui la musica assorbì la tecnica, effetti dinamici di luce, grazie a macchie di colore poste le une accanto alle altre. [...] Stravinsky ha continuato direttamente la concezione spaziale piana della musica di Debussy [...]. L'innovazione consiste propriamente in ciò, che i fili di collegamento tra i complessi vengono recisi e i residui del processo dinamico differenziale vengono demoliti. I complessi parziali si fronteggiano nello spazio con ostilità. [...] La spazializzazione diventa assoluta: l'aspetto atmosferico, in cui tutta la musica impressionista racchiude qualcosa del tempo soggettivo dell'esperienza, è tolto di mezzo.<sup>93</sup>

## 2.2. Tempo e spazio in Ligeti

Nella seconda metà del Novecento furono diverse le tendenze compositive e le speculazioni filosofiche che giunsero a mettere in crisi il concetto di

---

91 *Ibid.*, pag. 69

92 Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 181

93 *Ibid.*, pag. 69

direzionalità del tempo; in campo prettamente musicale si ebbero due principali conseguenze: l'impossibilità di percezione di un flusso temporale e la crescente predominanza dello spazio.

Per quanto concerne il primo punto, le cause che portarono alla perdita di continuità dello scorrere temporale furono la composizione basata su tempi simultanei differenti, l'assemblaggio di profili tra di essi indipendenti, il preordinamento degli eventi con il risultato di una forma globale pressoché statica; si tratta di caratteristiche per lo più riconducibili alle composizioni della serialità integrale. Quanto al secondo punto, gli esperimenti della musica elettronica, il dislocamento delle fonti sonore ottenuto mediante l'uso di altoparlanti e le composizioni per gruppi autonomi portarono all'introduzione dello spazio reale all'interno dell'esecuzione musicale. Appare ben chiaro che, partendo da un punto d'origine comune, ossia la perdita di direzionalità del tempo, le due tendenze giungono a risultati opposti: nel primo caso si ottiene un livellamento degli elementi, con la sola possibilità di percezione delle costanti strutturali generali; nel secondo caso si ottiene la dissociazione della dimensione temporale.<sup>94</sup>

Pertanto, il contesto in cui si formò il pensiero ligetiano era già atto al superamento della pura indagine temporale e si stava dirigendo verso l'esplorazione della dimensione spaziale, al fine da stabilirne l'incidenza all'interno della logica compositiva. Le prime indagini riguardanti l'aspetto spaziale si concentrarono su uno spazio reale, con particolare riferimento alle composizioni per gruppi: in questa fase il dislocamento delle fonti sonore fu considerato un mezzo finalizzato alla percezione distinta degli eventi musicali, oltre a rappresentare un efficace strumento evocativo: "raffigurare" in modo approssimativamente concreto, anche su un piano visivo, le idee di avvicinamento e allontanamento diveniva così possibile. Ma tutto ciò non riguarda lo spazio cui fa riferimento Ligeti, poiché, nel suo caso, la dimensione su cui far poggiare la composizione deve essere creata in riferimento alla percezione uditiva, e pertanto si configura come qualcosa di assolutamente immaginario.<sup>95</sup> Nell'esporre il suo pensiero a riguardo, Ligeti, a differenza di quanto aveva fatto nel caso della forma, parte dagli aspetti compositivi per giungere ad

---

94 Rosa Maria MARAFIOTI, *Dal riduzionismo alla complessità – La "Scala del diavolo" tra arte e matematica*, *Giornale di filosofia*, 2012, pag. 17

95 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 253

una codificazione generale; attraverso il procedimento deduttivo, ossia, mettendo per iscritto la teoria a partire dalla pratica, evita quei problemi che a volte si generano nel passaggio dal piano teorico alla messa in atto.

Il primo punto della sua riflessione verte sul rapporto tra tempo e spazio: dando per assodata l'idea di musica come manifestazione del tempo, sposta la sua attenzione sullo spazio, insistendo sull'inscindibilità delle due dimensioni, non solo da un punto di vista della realtà fisica, ma anche nell'ambito artistico.

Nell'illustrare il sottile rapporto tra spazio e tempo fa riferimento allo "pseudomorfismo con la pittura", dimostrando attraverso esempi legati alle arti visive alcune costanti rintracciabili anche nel campo musicale. Il parallelismo con il pensiero adorniano è lampante, considerando che gran parte degli argomenti trattati da Ligeti e diverse conclusioni cui giunge trovano totale corrispondenza nella *Filosofia della musica moderna*. Ligeti conosceva molto bene lo scritto e di ciò vi è diretta testimonianza nelle pagine conclusive di *Metamorfosi della forma musicale*, in cui fa ricorso ad alcuni passi tratti dall'opera di Adorno per argomentare e sostenere le sue teorie.

Uno dei principali punti di contatto è, appunto, quello dello "pseudomorfismo con la pittura"; mentre Adorno usa tale espressione in riferimento alla musica di Debussy e di Stravinsky, in cui vede rispettivamente il parallelismo con l'Impressionismo pittorico e con il Cubismo, Ligeti utilizza la terminologia adorniana in merito alla musica elettronica. Quest'ultima, infatti, presupponendo un rapporto diretto tra creatore e opera e consistendo in un'unica e sola realizzazione, sottratta alle variazioni che genera la ripetizione, presentava una forte affinità con le arti plastiche; l'opera musicale, nel primo caso, e quella figurativa, nel secondo, sono accomunate da una stessa condizione, ovvero l'immutabilità nel tempo.<sup>96</sup>

In effetti, possiamo anche osservare lo pseudomorfismo della pittura con la musica. Lo si trova nell'arte semi-astratta di Paul Klee, ed è particolarmente pronunciato in lavori non-oggettivi, soprattutto nei pittori astratti non-geometrici del giorno d'oggi. Situazioni un tempo considerate specifiche della sfera musicale vengono ora presentate visualmente. E' da notare che la vicinanza

---

96 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 235

tra la pittura e la musica cresce quanto più tali arti si ritengono “autonome” e dichiarano di produrre “forme pure”.<sup>97</sup>

E le forme pure, nell’analisi condotta da Ligeti, possono essere rintracciate in tutti quei metodi compositivi che, come avviene nel caso della musica elettronica, prevedono un rapporto diretto con il materiale, il quale diviene allo stesso tempo oggetto e fine della composizione.

Il parallelismo con le discipline figurative non si esaurisce nel semplice accostamento tra arti appartenenti a sfere diverse, ma è un preambolo a quello che sarà il vero argomento d’interesse del compositore, ovvero l’effetto di spazializzazione. Il legame con la dimensione dello spazio è evidente poiché trasformare in suoni caratteristiche peculiari delle arti visive si traduce in un passaggio dell’evento sonoro dalla dimensione del tempo a quella dello spazio. Ma tale spostamento presuppone quindi l’assenza di incidenza del dato temporale? La risposta di Ligeti è ovviamente negativa, poiché scindere la musica, che è movimento, dal tempo, che ne è la manifestazione, significa contraddire l’essenza stessa dell’evento sonoro. Infatti, durante l’esposizione del pensiero, l’idea di una musica intesa come “primario fenomeno temporale” non viene mai meno.<sup>98</sup>

Tornando al rapporto spazio-tempo, notiamo come l’idea di inscindibilità sia un dato indiscusso, a prescindere dal contesto di riferimento; secondo Ligeti, anche all’interno della pittura, la quale appartiene alle arti dello spazio, è presente in maniera intrinseca la dimensione del tempo. Nella raffigurazione di un qualsiasi corpo o oggetto vi è, infatti, la presenza di un movimento solidificato; il movimento è dimostrazione diretta del tempo e, pertanto, rende possibile la deduzione secondo cui ciò che è rappresentato in modo del tutto statico contiene al suo interno le implicazioni dello scorrere del tempo.<sup>99</sup> Nell’approccio contemplativo di un’opera figurativa, infatti, non può venire meno quell’immaginazione che ordina gli eventi anche su una linea temporale; la dimensione spaziale, essendo rappresentata in modo diretto, è invece reale, o meglio più vicina alla realtà. Usiamo l’aggettivo vicina poiché anche nel caso dello spazio delle arti figurative la corrispondenza con la realtà non

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, pag. 235

<sup>98</sup> *Ibid.*, pag. 27

<sup>99</sup> Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 260



è veritiera: nelle opere pittoriche, infatti, la tridimensionalità può essere ricostruita solo attraverso l'illusione.

Pertanto, così come nelle arti figurative lo spazio evoca il tempo, in musica è il tempo ad evocare lo spazio. Ma in questo secondo caso la deducibilità della seconda dimensione è ancora più problematica, poiché già il concetto di tempo non è soggetto ad inequivocabilità; inoltre, mentre nel caso delle arti visive la raffigurazione è un dato concreto e constatabile nel tempo, la percezione musicale è del tutto effimera, poiché oltre ad essere legata al momento dell'esecuzione, tranne poche eccezioni, come appunto quella della musica elettronica, è soggetta a mutabilità.

Subentra qui l'importanza del dato storico: mentre nelle arti figurative, escludendo la pittura astratta, il rapporto con il tempo risulta sempre deducibile, a prescindere dal periodo storico e dal movimento stilistico di riferimento, la deducibilità dello spazio in musica è indissolubilmente legata all'ambito in cui la composizione nasce. A tal riguardo Ligeti, come suo solito, traccia un percorso di illustrazione delle tappe che condussero alla spazializzazione dell'evento sonoro, analizzandone i metodi laddove se ne riscontra la presenza.

Il punto di partenza di tale indagine consiste nell'analisi della musica tonale, in cui si riscontra un grado di spazializzazione nullo; ciò è dovuto alla totale predominanza del fattore temporale, garantito dalla presenza di un parametro ordinatore vettoriale ed unidirezionale. La consequenzialità degli eventi è quindi la caratteristica più evidente, ed è proprio grazie ad essa che le composizioni appartenenti a tale ambito possono essere percepite lungo un arco narrativo, come se si trattasse di un racconto. L'unidirezionalità del decorso temporale e la connessione tra gli eventi sono consentite, inoltre, dall'uso di formule cadenzali, le quali contengono al loro interno sia il passato che un'anticipazione del futuro; risulta, pertanto, abbastanza semplice prevedere lo svolgimento degli eventi musicali e i loro punti di arrivo.

[...] i singoli momenti della musica gerarchico-tonale non si limitavano ad affermare la propria mera "presenza", ma racchiudevano in se stessi anche l' "appena passato" e nello stesso tempo indicavano l' "immediato futuro". [...] La musica, grazie a questa facoltà di toccare il futuro immediato, era quindi in grado di "negoziare" singoli punti o anche dividersi in diverse linee parallele



di eventi, ma il suo corso formale era limitato ad un'unica direzione di movimento nel tempo. Il flusso in avanti della musica era inoltre garantito dal pulsare del ritmo, generalmente uniforme. Se avvenivano eventi inaspettati, la frettolosa immaginazione dell'ascoltatore li confrontava immediatamente con ciò che essa si aspettava e sperava; tali eventi non venivano avvertiti come esitazioni nel flusso temporale, ma piuttosto come una diversione o una diramazione, sempre naturalmente nella stessa direzione della corrente generale. Questo tipo di consequenzialità dava un'aura di logica alle forme tonali; di qui la loro "somiglianza col linguaggio" [...].<sup>100</sup>

La seconda tappa, invece, coincide con quello che, secondo Ligeti, può essere considerato l'inizio della "conversione di relazioni temporali in relazioni spaziali";<sup>101</sup> ciò è espresso in riferimento alla musica di Debussy e di Stravinsky. Condividendo il pensiero adorniano circa il parallelismo tra le loro musiche e le arti figurative, nello specifico con l'Impressionismo, nel caso del primo, e del Cubismo, nel caso del secondo, Ligeti individua l'origine della spazializzazione nelle tecniche compositive adoperate. Mentre Debussy utilizzava impasti sonori che confluivano l'uno nell'altro, prediligendo la continuità rispetto all'idea di contrasto, Stravinsky procedeva tramite accostamenti di "pannelli" sonori tra di essi scollegati, creando così un effetto di discontinuità e di cambiamenti improvvisi. Pur partendo da presupposti agli antipodi, i due compositori giungono ad un medesimo risultato, ovvero la manipolazione del flusso temporale. Né la continuità, né il contrasto sono in grado di rispondere alle logiche dell'unidirezionalità; nel caso di Debussy si giunge ad un tempo ciclico in cui non è ravvisabile un'evoluzione vera e propria che dall'inizio conduce ad una fine, in Stravinsky si ottiene una dissociazione del tempo, poiché gli eventi presentati, nella loro successione, non rispettano le leggi della consequenzialità. In quest'ultimo caso il tempo diviene reversibile, poiché le immagini sonore potrebbero essere tranquillamente scambiate senza modificare alcuna caratteristica formale della composizione. Sono queste le ragioni che inducono Ligeti a parlare di spostamento della percezione dal campo prettamente uditivo a quello visivo: non potendo più seguire un arco narrativo, l'ascoltatore, localizza gli eventi sonori nello spa-

---

100 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 236

101 *Ibid.*, pag. 235

zio. A sostegno della sua tesi, Ligeti, all'interno di *Metamorfosi della forma musicale*, si serve ancora una volta del pensiero adorniano:

[...] Il corso della forma non viene più avvertito come un processo di stasi seguite da risoluzioni, ma come vicinanza di colori e superfici, al pari di un quadro: la successione temporale non fa che esporre ciò che come significato è simultaneo. Così lo sguardo spazia sulla tela [...].<sup>102</sup>

Il livello successivo di spazializzazione, per Ligeti, coincide con la nascita della dodecafonìa; la costruzione di un “discorso musicale” per mezzo di sovrapposizioni di linee orizzontali, determinate dall'uso della serie, conduce ad un alto grado di permeabilità, come illustrato all'interno di *Metamorfosi della forma musicale* (cfr. § 1.2.1.) . Anche se nella musica di Schoenberg, ad esempio, la novità non riguarda l'aspetto formale, ma l'uso dei materiali, il mantenimento delle forme “classiche” non consente comunque una narrazione significativa. Lo stesso si può dire del puntillismo weberniano, in cui la dissociazione del flusso temporale si ottiene mediante la presentazione in successione di elementi simultanei, con l'effetto di “un improvviso, sconcertante groviglio nel flusso temporale”.<sup>103</sup> In entrambi i casi il risultato finale è un assetto globale quasi privo di dinamismo; la direzionalità, a livello percettivo, può essere ricostruita solo stabilendo dei rapporti tra gli eventi sonori, assemblando il tutto come se si trattasse di “architetture nello spazio”.<sup>104</sup>

Ma, se la dodecafonìa aveva lasciato ancora possibilità di costruzione di un arco temporale, la serialità integrale, per dirla con le parole di Ligeti, “è nata sotto il segno di una staticità totale, perché in essa le forze che spingono il flusso sono state neutralizzate”.<sup>105</sup> La forza della direzionalità è stata, infatti, distrutta da tecniche atte ad interpolare e dissociare il concetto stesso di tempo. La scrittura per strati, le strutture poliritmiche, la distruzione della forma, la rinuncia all'idea di irreversibilità del flusso sonoro, ancora una volta inducono l'ascoltatore a “visualizzare” gli eventi nello spazio, quasi come se si trattasse della pittura “simultaneistica” di Picasso.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, pag. 235

<sup>103</sup> *Ibid.*, pag. 237

<sup>104</sup> Ingrid PUSTIJAČ, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 261

<sup>105</sup> AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 237

<sup>106</sup> *Ibid.*, pag. 237

Fin qui abbiamo esposto tutte quelle tecniche compositive che inducono l'ascoltatore alla creazione di uno spazio immaginario; ma, verso la metà del Novecento, come precedentemente accennato, i compositori iniziarono a servirsi dello spazio reale. Ne sono un esempio *Gruppen für drei Orchester* di Stockhausen, *Dialogue de l'ombre double* di Boulez, o *Duel* e *Stratégie* di Xenakis, in cui vi è la reale dislocazione dello spazio, ottenuta tramite il distanziamento delle fonti sonore.<sup>107</sup> Il vantaggio di questi brani, rispetto a quelli in cui lo spazio può essere costruito solo a livello immaginario, sta nella conservazione dell'aspetto temporale dei singoli strati, poiché la distanza ne ostacola la fusione in un unico evento; spazio e tempo coesistono senza che ci siano prevalenze dell'uno sull'altro.<sup>108</sup> Il giudizio di Ligeti su queste esperienze non è tuttavia positivo, poiché l'utilizzo dello spazio reale conduce alla "perdita dell'intimità":<sup>109</sup>

Questi grandi pezzi per orchestra di Stockhausen o di Boulez in cui gli altoparlanti si trovano dappertutto e i gruppi strumentali sono sparsi qua e là, conducono involontariamente a qualcosa di grandioso quindi alla perdita di intimità. La questione cruciale è se, attraverso questo, non venga a ricrearsi proprio questo teatro – non lo intendo in senso negativo, è una constatazione – dunque una sorta di sinfonia gigante. Ci sono reazioni contro questo genere di musica, che tendono a riportare la musica a qualcosa di più intimo proponendo un ritorno allo spazio immaginario. Posso immaginare un brano che viene eseguito da un'orchestra nella disposizione normale sul podio e che però prevede categorie spaziali, esse vengono ottenute con i mezzi musicali, attraverso la componente rumoristica, l'uso di apparecchi per eco. Non si dovrebbe, quindi, sfruttare la reale disposizione nello spazio, ma le possibilità tecniche, cosa che finora non è stata utilizzata. [...] Così sarebbe tutto più intimo e circoscritto su un unico podio, eppure l'effetto spaziale rimarrebbe presente.<sup>110</sup>

Appare chiaro che il punto verso cui converge l'intero pensiero ligetiano è la realizzazione di una dimensione spaziale illusoria, in cui la geometria delle forme sonore può essere ricostruita solo attraverso un adeguato trattamento

---

107 Richard TOOP, *György Ligeti*, cit., pag. 146

108 Ingrid PUSTIANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 258

109 *Ibid.*, pag. 259

110 *Ibid.*, pag. 260

della materia sonora stessa. Tutto ciò porterà Ligeti alla ricerca dei mezzi più idonei per poter evocare al meglio la spazializzazione, e nel fare questo si servirà degli esempi del passato, attraverso scelte e sintesi. Il campo, però, si restringe ulteriormente se consideriamo che un postulato di base della poetica ligetiana doveva essere quello della totale difesa del concetto di irreversibilità temporale;<sup>111</sup> Ligeti dovette pertanto scartare quelle correnti compositive che, pur creando degli effetti di spazializzazione immaginaria, contraddicevano il naturale scorrere del tempo. Infatti, proprio per questa ragione, non ricorse mai alla tecnica del montaggio stravinskyano, poiché riteneva che un collage di immagini sonore tra di esse interscambiabili, pur contenendo la potenzialità della traducibilità in materia “spaziale”, non fosse in grado di rispondere alla logica di un prima e un dopo. Si può dire lo stesso delle forme cicliche, in cui inizio e fine sembrano coincidere, sottraendosi al dominio del tempo; Ligeti preferì ad esse delle forme apparentemente statiche, in cui alla ciclicità viene sostituito un presente infinito.

Pertanto, alla luce degli innumerevoli risultati cui può condurre il trattamento degli aspetti formali, il compositore scelse una via differente per il raggiungimento dello spazio immaginario; anziché partire dall’aspetto formale si concentrò sul suono, e in particolar modo sul suo aspetto timbrico. Il timbro, come vedremo in seguito, non solo consentì un’efficace evocazione di immagini nello spazio, ma divenne un potente mezzo di articolazione formale.

Anche nel caso della componente timbrica Ligeti ricorre all’eredità del passato, e il compositore che più di altri si rivela essere anticipatore delle sue idee è Mahler; le costruzioni volumiche, le immagini di allontanamento e avvicinamento, la profondità e la prospettiva della musica del compositore austriaco saranno il punto di partenza del progetto ligetiano.

Contrariamente agli “effetti spaziali” oggi così in voga, ottenuti attraverso una particolare disposizione di strumenti e gruppi strumentali (del resto ciò fu praticato anche da Mahler, per es. nelle Sinfonie 1, 2, 3, 8), un procedimento che sfrutta lo spazio reale (non soltanto quello compositivamente simulato), gli esempi mahleriani mostrano la possibilità di uno spazio immaginario, prodotto associativamente, che si crea soltanto all’interno e grazie alla musica: nella composizione non viene coinvolto lo spazio,

---

111 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 238

bensì viene composta l'apparenza di uno spazio. Personalmente ritengo che questi spazi "immaginari" – all'interno della musica pura, non quella teatrale o applicata – dal punto di vista artistico siano più significativi dello spazio reale, poiché corrispondono a un'esigenza fondamentale di ogni arte: simulare l'inesistente come se esistesse.<sup>112</sup>

E i primi tentativi ligetiani di manifestazione dell'inesistente, consistente nella trasposizione dell'evento sonoro su un piano visivo immaginario, sono debitori della musica di Mahler; infatti, il compositore ungherese sulla scia di quello austriaco, raggiunge i primi obiettivi proprio grazie al sapiente uso della massa orchestrale; ad essere determinante nella spazializzazione non è solo l'aspetto coloristico, dato dalla scelta di alcuni strumenti piuttosto che altri, ma soprattutto l'idea di massa, realizzata attraverso la densità degli strumenti utilizzati e precise scelte dinamiche.<sup>113</sup>

Sulla base dell'eredità mahleriana e degli spunti timbrici offerti dalla musica impressionista, Ligeti tracciò il percorso verso la ricerca di quel tempo statico che potesse finalmente condurlo alla raffigurazione spaziale della sua musica. Il timbro, pur essendo un elemento di fondamentale importanza ed insostituibile, non era in grado, da solo, di condurre agli obiettivi prefissati; era necessaria una tecnica compositiva che fosse in grado di ingabbiare il flusso del tempo, senza mettere a rischio il suo carattere peculiare di moto irreversibile. Punto d'approdo della lunga e travagliata ricerca fu la micropolifonia.

Il termine venne coniato dallo stesso compositore alla fine degli anni '50 per indicare una sottilissima trama polifonica in cui il movimento è così fitto e denso da essere indistinguibile all'ascolto; innumerevoli filamenti sonori si sovrappongono, si fondono con altri per generare nuove tessiture, senza che ci sia alcuna interruzione o cesura. Si tratta di un continuo ed inarrestabile "scivolamento" da uno stato all'altro; ciò che rende tutto questo possibile è la scelta di determinate timbriche, oltre ad un forte rallentamento ritmico globale che fa sì che il tutto appaia come una massa indistinta, permeata da movimenti così minimi da risultare statica.

La complessa polifonia di ciascuna parte è incorporata in un flusso

---

112 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 263

113 *Ibid.*, pag. 267

armonico-musicale nel quale le armonie non cambiano improvvisamente, ma si fondono l'una nell'altra; una combinazione distinguibile di intervalli sfuma gradualmente, e da questa nebulosità si scopre che una nuova combinazione di intervalli prende forma.<sup>114</sup>

L'obiettivo di Ligeti è quello di ottenere in musica un processo analogo a quello fisico della cristallizzazione; nel passaggio dallo stato liquido a quello solido, i composti iniziano a configurarsi in cristalli ordinati, dopo aver attraversato una fase di entropia. L'intento del compositore è arrestare il processo di cristallizzazione un attimo prima che avvenga la formazione dei cristalli, immobilizzando il tutto nella fase di entropia: il composto non è liquido, ma non si è nemmeno configurato in cristallo; si trova in una fase di passaggio di stato.<sup>115</sup>

Il procedimento tecnico-compositivo è come mettere un cristallo in una soluzione satura. Il cristallo a livello potenziale si trova nella soluzione ma diviene visibile solo nel momento della cristallizzazione. In modo simile vorrei dire che nella mia musica c'è uno stato di polifonia satura, in cui è insita la "cultura del cristallo", ma non la si può distinguere. Il mio intento è arrestare il processo, e fissare la soluzione satura un attimo prima della cristallizzazione.<sup>116</sup>

Il risultato è una musica priva di direzionalità, poiché le ramificazioni interne sono così tante da non poter determinare un unico indirizzamento; inoltre, considerando l'apparenza di staticità, si può anche affermare che il tutto sia svincolato da qualsiasi processo evolutivo. La musica procede, appunto, per immagini sonore, dal momento in cui è impossibile tracciare un arco di evoluzione o effettuare previsione sugli eventi sonori futuri; tutto ciò conduce ad un tempo "congelato", poiché il movimento diviene indistinguibile e assume le sembianze della stasi. Se analizziamo le scritture micropolifoniche ligetiane, osserviamo che vi è tutto eccetto stasi, poiché il movimento è incessante; tuttavia alla percezione questa scrittura di figure sonore mobili si rovescia nel suo opposto. La materia sonora raggiunge livelli di densità elevati, ciò che domina è il caos; ma tale entropia non è il risultato di una scrittura

---

114 *Ibid.*, pag. 268

115 Richard TOOP, *György Ligeti*, cit., pag. 79

116 György LIGETI, *Interview with Péter Várnai*, in *Ligeti in Conversation*, tradotto da Gabor J. Schabert, Londra 1983, pag. 15

casuale, bensì l'effetto di un'organizzazione meticolosissima che consente la trasformazione dell'ordine scritto in disordine percepito.

Continuando ad analizzare la dimensione del tempo, ci si chiede che cosa consente l'apparenza di un tempo statico in presenza di una scrittura così mobile: la risposta risiede nel modo in cui viene articolata la forma. Come precedentemente affermato, la composizione di brani micropolifonici avviene tramite accostamento di stati sonori; tale accostamento non va inteso come un montaggio stravinskyano, ma indica il passaggio da uno stato all'altro senza che vi siano elementi di discontinuità. La continuità, creata per mezzo di ponti di collegamento aventi caratteristiche dello stato di provenienza e anticipazioni di quelle dello stato d'arrivo, non solo consente la fluidità generale, ma impedisce anche che ogni singolo stato abbia una fisionomia specifica. Il risultato è un sistema chiuso, permeato da movimento interno, ma non indirizzato.

Questa assenza di finalizzazione, causata dalla staticità dei blocchi sonori, impedisce l'instaurarsi della dimensione del tempo psicologico, scandita dal susseguirsi di eventi, facendo subentrare il tempo cronometrico; quest'ultimo, essendo omogeneo e neutrale, come la materia sonora in questione, consente uniformità e proietta immagini sonore nello spazio.<sup>117</sup> Rimane, però, ancora possibile parlare di linearità, poiché, nonostante la mancanza di direzione e l'assenza di flusso, dovuta ad una materia apparentemente statica, la condizione di irreversibilità temporale rimane immutata, poiché, per dirla con le parole dello stesso Ligeti, "un'autentica reversibilità contraddice l'intima natura del mondo sonoro".<sup>118</sup> Pertanto, non è possibile invertire senso di marcia perché ogni trasformazione è risultato della fusione tra precedente e successivo; inoltre, l'interscambiabilità degli stati è impensabile, poiché gli stati stessi non hanno un inizio e una fine veri e propri: cominciano lì dove qualcosa finisce, ma è impossibile stabilire il punto preciso in cui avviene il passaggio.

Pertanto, la dilatazione temporale ottenuta è data dall'assenza di contrasti e da mutamenti gradualisti, che possono essere colti solo da un punto di vista timbrico, ma non ritmico.<sup>119</sup> Ed ecco subentrare il dato ritmico, visto che fi-

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, pag. 269

<sup>118</sup> AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 238

<sup>119</sup> Rosa Maria MARAFIOTI, *Dal riduzionismo alla complessità – La "Scala del diavolo"*



nora la spiegazione della tecnica micropolifonica era avvenuta con esclusivo riferimento all'aspetto timbrico. In che modo viene trattato il ritmo all'interno di un tempo statico? La risposta risiede nella variazione continua della cellula ritmica, oltre alla scelta di configurazioni temporali che non contraddicano l'immobilità generale. Ciò non significa che debbano essere utilizzate solo ed esclusivamente figurazioni di lunga durata, poiché il tutto dipende dall'articolazione delle figure stesse: ad un infoltimento ritmico dovrà corrispondere sul piano timbrico una scelta che ne giustifichi la presenza. Ciò che veramente importa è che non si creino cellule ritmiche riconoscibili all'ascolto e possibili gerarchie, dovute al risalto di alcuni raggruppamenti piuttosto che altri. Il tutto deve rispondere alla richiesta di fluidità, essenziale per il conseguimento di un "tempo congelato".<sup>120</sup>

La riconquista della dimensione temporale viene notevolmente favorita dall'idiosincrasia verso ripetizioni e simmetrie di ogni genere, ed anche dalla prevalente fragilità del materiale musicale che risulta da quell'idiosincrasia. La crescente diffidenza verso costellazioni già ascoltate comporta l'esclusione radicale di ostinati, e proibisce la comparsa di qualsiasi figura o caratteristica formale apertamente periodica.<sup>121</sup>

Alla luce di tutto ciò, appare sempre più evidente come l'approccio a questo tipo di musica debba essere simile alla contemplazione dell'arte figurativa: poiché il movimento, qualità primaria della musica, viene annullato, o meglio nascosto, l'ascolto avviene nella dimensione spaziale, trasformando il prodotto sonoro in oggetto.

[...] Dal continuum temporale, che dura "in eterno", mostro delle finestre che si aprono su un unico dettaglio in questo flusso temporale. Sono oggetti che sono lì da sempre, e che noi osserviamo ascoltando, per così dire, per un certo tempo. [...] l'illusione, che la forma musicale che scorre davanti a noi esiste contemporaneamente nella sua totalità. Che il tempo subisca un arresto, venga portato alla stasi – precisamente questa è la mia esigenza interiore più profonda. Che la forma sia continuamente presente in tutti i suoi dettagli, ovviamente solo su un piano illusorio.<sup>122</sup>

---

*tra arte e matematica*, Giornale di filosofia, 2012, pag. 29

120 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 266

121 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 238

122 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 267



Concludiamo con un aneddoto molto caro al compositore: si tratta di un sogno d'infanzia, definito da Ligeti stesso premonitore, poiché sembra racchiudere al suo interno tutte quelle caratteristiche che contribuirono successivamente alla delineazione del suo pensiero.

Un giorno, quand'ero ancora bambino, ho fatto un sogno. Sognavo che non riuscivo più a raggiungere il mio lettino che era munito di sbarre e aveva per me l'attrattiva di un rifugio sicuro; perché tutta la camera era riempita di una tela fatta di filamenti molto sottili, ma estremamente fitti e collegati, che assomigliavano abbastanza alla secrezione dei bachi da seta. Di fianco a me, altri esseri, altri oggetti rimanevano impigliati in questa gigantesca tela, tarme, coleotteri di ogni genere, che volevano raggiungere la luce diffusa da qualche debole candela, grandi cuscini sporchi, ... residui di alimenti e altri detriti. Ogni movimento degli esseri presi nella tela provocava un tremito che veniva comunicato all'intero sistema; a causa di ciò, i cuscini oscillavano senza tregua, fatto che a sua volta provocava un ondeggiamento dell'insieme. Di tanto in tanto i movimenti che si attivavano reciprocamente divenivano tanto forti che il filamento si spezzava in molti punti e che alcuni insetti venivano insperatamente liberati, per essere ben presto ripresi, con un ronzio che stordiva, nella tela ondeggiante. Questi eventi istantanei si producevano qua e là, modificavano progressivamente la struttura del tessuto che si faceva sempre più fitto; in certi punti si costituivano dei nodi inestricabili, in altri caverne nelle quali si tendevano fili, staccati dalla trama d'insieme a causa delle rotture. Le trasformazioni del sistema erano irreversibili; ogni stato passato del sistema lo era per sempre. Qualche cosa di indicibilmente triste emanava da questo processo: lo scorrere del tempo che, producendo irrimediabilmente il passato, vieta ogni speranza.<sup>123</sup>

### 2.3 Musica statica e tempo spazializzato: *Atmosphères*

Il 22 ottobre 1961, durante la "Festa della Musica" di Donaueschingen, venne eseguita *Atmosphères*, lavoro ligetiano per grande orchestra commissionato dalla "Südwestfunk" di Baden-Baden, una tra le più importanti emittenti tedesche del tempo. Dedicato alla memoria di Mátyás Seiber, compositore ungherese scomparso in un tragico incidente, il brano inizialmente

---

123 Jean Pierre CRIQUI, *Tempo! Riflessioni*, Castelveccchi Editore, Roma 2000, pag. 49

doveva essere strutturato sotto forma di requiem, ma le fasi di composizione-condussero arisultati differenti; scritta totalmente secondo quei principi ideati nell'ambito della tecnica micropolifonica, divenne l'attuazione pratica dell'idea di una musica statica e di un tempo spazializzato.<sup>124</sup>

Già alla prima esecuzione ottenne grandi consensi di pubblico e di critica, tant'è che dovette essere subito replicata: la chiave del successo risiedette nel suo accentuato carattere di novità, non solo in rapporto alla precedente composizione ligetiana, ma anche in relazione al panorama della musica d'avanguardia. Basata sull'assoluto predominio dell'aspetto timbrico, la composizione rappresentò una novità assoluta non tanto per la scelta del timbro come elemento centrale della composizione, ma per il suo trattamento. Infatti, le composizioni timbriche erano già state ampiamente sperimentate dalla scuola polacca(basti pensare ad alcuni lavori di Penderecki o di Lutosławski), che tuttavia si era limitata ad utilizzare il timbro da un punto di vista effettistico, senza dargli un forte peso a livello formale, come invece accadde in Ligeti.<sup>125</sup>

*Atmosphères*, dunque, se da una parte rappresenta una svolta improvvisa nell'ambito della musica d'avanguardia, dall'altra, all'interno del pensiero teorico ligetiano, rappresenta il punto d'arrivo di un processo molto lento e travagliato: come si è visto, infatti, l'idea di musica statica nacque nel compositore all'inizio degli anni Cinquanta, ma le condizioni dell'Ungheria del tempo, le scarse conoscenze dei metodi della musica d'avanguardia e un pensiero ancora in fase embrionale e in via di definizione non gli consentirono di realizzare questo suo progetto; solamente dopo una gestazione di quasi undici anni, tutte quelle idee, sviluppatasi e modificatesi sotto l'influenza di nuove acquisizioni e conoscenze, riuscirono a vedere la luce e a raggiungere un peso tale da incidere sulle produzioni successive di alcuni compositori: ne sono un esempio *Sinfonia* di Luciano Berio o *Texture* di Aldo Clementi.<sup>126</sup>

Prima di addentrarci nell'illustrazione delle principali caratteristiche di *Atmosphères*, è necessario fare un passo indietro e ripercorrere le tappe che portarono all'elaborazione della micropolifonia ligetiana. Come già detto,

---

124 Francis BAYER, *Atmosphères de György Ligeti: éléments pour une analyse*, in *Analyse Musicale*, no. 15 (April): 18–24, 1989, pag. 18

125 Ingrid PUSTIANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 129

126 Pietro T. DE BERARDINIS, *Teoria dei sonemi: principi, estetica, modalità e tecniche di base*, Grin verlag, Norderstedt 2009, pag. 99

caratteristica peculiare di tale tecnica è l'apparente staticità creata mediante superfici sonore e colori orchestrali; notiamo, dunque, ancora una volta, come l'elemento timbrico ricopra un ruolo fondamentale: all'inizio della "carriera avanguardistica", le composizioni ligetiane infatti vennero spesso inserite nella categoria della *Klangkomposition*, termine adoperato per indicare le composizioni timbriche. In seguito, Ligeti, spiegherà come l'associazione dei suoi lavori alla *Klangkomposition* sia errata, dal momento in cui il timbro è un mezzo per conseguire l'obiettivo della staticità, ma non rappresenta esso stesso il fine delle sue composizioni.<sup>127</sup>

Ultimamente si affastellano fraintendimenti e io vengo collocato sempre più spesso nella schiera dei "compositori di timbri". Ciò mi disturba, poiché l'invenzione dei nuovi timbri per me non è stata fine a se stessa, ma solamente un mezzo per la costruzione della forma. [...] io non compongo i timbri "per sé", ma soltanto in vista della loro funzione formale. Il mio intento è proprio l'ideazione di nuove forme che sono tutt'uno con il loro materiale sonoro.<sup>128</sup>

Ad ogni modo, l'interesse per il parametro timbrico, testimoniato dagli studi dei "lavori timbrici" di altri compositori, condusse Ligeti a formulare delle vere e proprie teorizzazioni, non solo in merito alla sua musica, ma anche da un punto di vista più generale. Infatti, tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60, il compositore organizzò una serie di incontri incentrati sul timbro, al fine di illustrare le possibilità di declinazione all'interno di metodi compositivi differenti.<sup>129</sup>

Conseguenza di tali incontri fu la messa per iscritto del suo pensiero all'interno del saggio *Stati, eventi, metamorfosi* del 1960.<sup>130</sup> All'interno di tali pagine viene effettuata una classificazione delle diverse manifestazioni timbriche: "complessi statici immobili", "complessi in movimento", "complessi globalmente statici, ma permeati da movimenti interni".<sup>131</sup>

La prima categoria, "complessi statici immobili", viene definita da Lige-

---

127 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 130

128 *Ibid.*, pag. 41

129 *Ibid.*, pag. 131

130 György LIGETI, *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*, tradotto da Jonathan Bernard in *States, Events, Transformations*, in *Prospectives of New Music* 31, no. 1, Princeton University Press, Princeton 1993

131 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 131

ti come la più semplice da realizzare e riguarda le composizioni timbriche rientranti nella *Klangkomposition*, come ad esempio le musiche di Penderecki e Lutosławski: la staticità si ottiene mediante l'utilizzo del colore come elemento predominante della composizione, una dettagliata programmazione dell'estensione nel registro, cui spesso consegue un livellamento degli intervalli, e l'utilizzo del cluster; quest'ultimo, dato dall'agglomerato verticale di suoni, costruito a partire dalla sovrapposizione di altezze secondo diverse possibilità (la costruzione, infatti, può essere cromatica, diatonica, pentatonica, per quarti di tono, ecc.), non viene utilizzato come effetto rumoristico, ma come mezzo timbrico, poiché, a seconda delle scelte effettuate, è in grado di riprodurre determinati effetti coloristici. Poiché all'interno del cluster non è possibile stabilire una direzione di movimento o un centro aggregatore specifico, l'effetto risultante sarà vicino alla staticità. La tecnica del cluster, infatti, sarà ampiamente utilizzata anche in *Atmosphères* proprio con l'intento di dare un'apparenza di immobilità.<sup>132</sup>

La seconda categoria, "complessi in movimento", riguarda in particolar modo la musica elettronica e tutte quelle tecniche compositive che si allontanano da una concezione puntuale del suono, e intendono la materia sonora come un qualcosa in divenire; tutto ciò viene realizzato tramite tecniche che prevedono la mobilità del suono, come può avvenire, ad esempio, all'interno di un glissato. Poiché il glissato consiste nel partire da un suono e raggiungerne un altro per mezzo del movimento, il risultato sarà proprio quello della mobilità. Ligeti utilizzò tale tecnica nel suo brano elettronico *Glissandi*, ma la sua presenza non è riscontrabile né in *Atmosphères*, né in altri lavori micropolifonici, poiché disattende la condizione di staticità.<sup>133</sup>

La terza categoria, "complessi globalmente statici, ma permeati da movimenti interni", è l'incarnazione della tecnica micropolifonica ligetiana; alla staticità globale, data dalla scelta di alcuni elementi, come ad esempio il cluster, o altri colori e dinamiche che generano superfici immobili, si aggiunge il movimento interno, dato da micro-intervalli, da sovrapposizioni di trame sonore, da "scivolamenti" da uno stato all'altro. Ma come è possibile creare un movimento interno che non modifichi l'immobilità generica? Al fine di non

---

132 *Ibid.*, pag. 131

133 *Ibid.*, pag. 132

intaccare la staticità globale, è innanzitutto necessario rinunciare a configurazioni ritmiche incisive e a timbri e dinamiche improvvisi, in quanto si creerebbero dei culmini. Inoltre, condizione fondamentale è non creare dei centri aggregatori o delle relazioni di somiglianza così forti da poter stabilire delle gerarchie; per evitare che si creino tali situazioni è necessario costruire l'intera composizione per parti reali, utilizzando tutti gli strumenti divisi, in modo da allargare ogni margine di possibilità; procedendo per parti reali è possibile sovrapporre contemporaneamente un alto numero di eventi, generando così del movimento brulicante, ma lasciando intatta l'immobilità della forma, data dall'alto grado di entropia che rende il movimento stesso indistinguibile.<sup>134</sup> Ed è sulla base di queste "conquiste" teoriche che nasce *Atmosphères*, il brano che, come già detto, inaugura una nuova fase della poetica ligetiana: lavoro complesso e articolato, forse il più dettagliato dell'intera produzione ligetiana, iniziò a prendere forma nell'estate del 1960, come testimoniato da una lettera del 19 agosto dello stesso anno, il cui destinatario è sconosciuto:

Per quello che riguarda le mie occupazioni attuali: ho continuato a fare le analisi di Webern per tutto l'inverno, ma il libro non l'ho ancora terminato, (più mi addentro nel materiale, più il tutto sembra complesso – è davvero favoloso, cosa non si trova nella musica di Webern!). Probabilmente lo terminerei per l'estate, se mi occupassi solo di questo, ma nel frattempo è successo che finalmente (da qualche settimana) sento una tale nostalgia per comporre di nuovo, che ho abbandonato il libro e ho cominciato a scrivere un brano per orchestra [corr. brano per grande orchestra (senza percussioni)]. Ci sto lavorando anche adesso, sono quasi a metà. In realtà, il progetto lo avevo da tanto tempo. Sarà senz'altro un brano più radicale di *Apparitions*, non ci sono assolutamente più "figure" musicali, e c'è anche poco che si potrebbe definire "scrittura", ma soltanto "stati" che si trasformano gradualmente; nessun movimento improvviso, soltanto movimenti amebiformi (ma questo paragone è molto stupido). Tuttavia le masse sonore non saranno solo amorfe, ma anche trasparenti, reti sonore intrecciate differentemente. Raccontato in questo modo, sembra che si tratti di una specie di neo-impressionismo, ma non sarà assolutamente così. Ma non ne posso parlare tanto bene finché non lo termino. Il brano avrà un carattere serio, forse anche triste. Dopo la morte di Seiber ho pensato di scrivere un brano "in memoriam" e se questo

---

134 *Ibid.*, pag. 133

brano per orchestra sarà adeguato, lo dedicherò a lui – ma questo si può decidere soltanto quando il brano sarà finito. Il titolo sarà probabilmente “Espaces” (non ha niente a che fare con la “musica nello spazio”, visto che c’è una normale disposizione dell’orchestra, piuttosto il carattere sarà come se fosse la musica dello spazio). Disposizione normale, notazione normale. Innovazioni non nell’esteriorità, piuttosto nel musicale. Non più costruzione seriale, eppure concepito secondo un’architettura molto severa (proporzioni temporali, modalità d’intreccio ecc.). Nessuna rete strutturale. Omissione delle percussioni: nessuna “innovazione” esterna: proviene dall’habitus musicale: no attacchi forti, nessuna figura, soltanto testura.<sup>135</sup>

Come si evince dalla lettera, gli obiettivi sono molto chiari: creare una musica statica per mezzo di trasformazioni degli stati sonori ed evocare la dimensione dello spazio; analizzando *Atmosphères* si può notare che tali obiettivi non sono stati affatto disattesi. Le discrepanze rispetto al progetto iniziale si riscontrano nel titolo dell’opera e nella sua forma, in quanto non fu strutturata come un requiem. Quanto al titolo, che originariamente doveva essere *Espaces*, considerando la forte incidenza della dimensione spaziale all’interno di questo lavoro, Ligeti decide di modificarlo in *Atmosphères* in ragione dell’ambivalenza del termine:

[...] l’ascoltatore potrà percepire alcuni strati atmosferici, fluttuanti, vaghi, senza contorno, che si fondono a vicenda. D’altra parte, un’atmosfera nel senso figurato – mi permetto di sperare che il pezzo, se non è direttamente espressivo, ha comunque una dimensione emotiva, affettiva, abbastanza precisa, da implicare l’idea di atmosfera nel senso climatico [...].<sup>136</sup>

Dalle parole di Ligeti traspare che il termine può essere inteso sia in senso proprio, quindi come atmosfera da un punto di vista scientifico, sia in senso figurato, come atmosfera psicologica: a testimonianza del primo punto vi è la ricorrente terminologia scientifica adoperata dal compositore, che parla infatti di strati, passaggi di stato, fusione; d’altro canto, vi è un’accezione psicologica, in quanto il compositore spera di conferire al pezzo un carattere

---

135 *Ibid.*, pag. 147

136 György LIGETI, *D’Atmosphères à Lontano*, traduzione francese in *Musique en Jeu*, no. 15, pag. 110

che coinvolga la dimensione emozionale. Ciò che appare davvero interessante è il modo in cui Ligeti sviluppa le idee di atmosfera: all'interno di un'atmosfera statica, associabile alla dimensione scientifica, inserisce, attraverso la micropolifonia, una componente dai contorni mobili, la quale potrebbe simboleggiare l'aspetto psicologico.<sup>137</sup> Il risultato è una musica basata sulla continuità, garantita dai micro-movimenti interni, e sulla staticità, realizzata per mezzo delle superfici sonore. Il fatto che Ligeti parli di superfici sonore accentua ancor di più la dimensione spaziale; infatti, tali superfici devono essere considerate come degli oggetti in cui non accade nulla: l'esistenza di un movimento può essere solo immaginata, analogamente a quanto avviene nell'osservazione di un quadro.

[...] è una musica che dà l'impressione di scorrere con continuità, come se non avesse né inizio, né fine. Quello che noi sentiamo è una porzione di qualcosa che è già iniziato da sempre... Ci sono pochissime cesure; la musica continua a scorrere. La sua caratteristica formale è di essere statica: dà l'impressione di ristagnare. Non è che un'impressione. All'interno di questo ristagno, di questa staticità, ci sono delle trasformazioni progressive. Penserei qui ad una superficie d'acqua, su cui si riflette un'immagine. Questa superficie via via si increspa, e l'immagine scompare, ma molto gradualmente. L'acqua ridiventa liscia e noi vediamo un'altra immagine.<sup>138</sup>

Ligeti descrive così i passaggi da uno stato all'altro, insistendo sul concetto di mobilità apparente; così come l'acqua, increspandosi, deforma e mette in movimento le immagini per poi tornare nello stato di quiete, occupando la stessa porzione di spazio, allo stesso modo il processo si riflette nella materia musicale. Tuttavia, pur parlando di staticità e trasformazioni continue, Ligeti afferma di aver composto il brano a strati; anche se essi non sono udibili, è possibile effettuare una sezionatura sulla partitura, in quanto quest'ultima è organizzata secondo precise disposizioni riguardo ogni sezione.

Il brano, infatti, è composto da 21 sezioni, meticolosamente organizzate sia dal punto di vista timbrico che, ancor di più, da quello delle durate; Lige-

---

137 Francis BAYER, *Atmosphères de György Ligeti: éléments pour une analyse*, in *Analyse Musicale*, no. 15 (April): 18–24, cit., pag. 19

138 György LIGETI, *D'Atmosphères à Lontano*, traduzione francese in *Musique en Jeu*, no. 15, cit., pag. 110



ti, infatti, esprime in secondi l'intervallo di tempo in cui ogni sezione dovrà dispiegarsi. Il procedimento mediante cui giunge a fissare le durate non è chiaro, in quanto si potrebbe trattare di un procedimento matematico non ben definito; i principali studiosi di tale lavoro ligetiano, Kaufmann, Nordwall e Salmenhaara, pur avendo avuto la possibilità di discutere dell'aspetto matematico con lo stesso compositore, non sono in grado di stabilire con esattezza di che tipo di calcolo si tratti.<sup>139</sup> Ciò che invece è certo è che le durate siano state organizzate in modo da trovare un giusto equilibrio sul piano dell'articolazione formale; le sezioni, infatti, devono rispettare determinate condizioni: non devono essere troppo brevi, perché da stati diventerebbero eventi, non devono essere troppo lunghe, poiché potrebbero imporsi come culmini e ostacolerebbero l'idea di flusso ininterrotto, inoltre, non vi devono essere simmetrie, poiché la ricorrenza di un dato stato creerebbe anch'essa un culmine. Tuttavia, quest'ultima condizione, a differenza dei propositi, espressi anche in una lettera a Stockhausen, non viene rispettata:

In questo modo non vengono evitate soltanto le simmetrie, ma anche le somiglianze nelle proporzioni delle sezioni adiacenti: la successione delle durate è stata scelta in modo che la stessa proporzione tra due sezioni consecutive non si ripeta più in seguito.

140

L'obiettivo di questa lettera, al di là dell'esposizione del progetto compositivo, vuole essere una dimostrazione di come sia possibile costruire una materia organizzata senza ricorrere alla serializzazione dei parametri: la scelta di Stockhausen come destinatario non è affatto casuale.<sup>141</sup>

Infatti, anche se l'organizzazione, come postulato di base, può essere interpretata come un tratto ereditario della tecnica seriale, il discostamento vero e proprio si nota nella modalità in cui si dispiega; infatti, nel caso di Ligeti, tale organizzazione serve solamente a creare un contorno ordinato per un contenuto entropico. Inoltre, Ligeti, partendo dall'idea che il risultato debba essere molto vicino all'immaginario, per far sì che tutto ciò sia possibile, non esclude la possibilità di apportare modifiche in corso d'opera, qualora gli schemi preparatori non rispondano all'immagine prefissata. Infatti, sono diversi i casi

---

139 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, cit., pag. 243

140 *Ibid.*, pag. 246

141 *Ibid.*, pag. 246

in *Atmosphères* in cui in fase di composizione Ligeti effettua delle modifiche: basti pensare alle simmetrie che, come già detto, a discapito del progetto iniziale, si vengono a creare tra le sezioni.<sup>142</sup>

Il motivo per cui l'intera struttura non sia riconducibile ad un preciso calcolo matematico risiede nelle continue correzioni delle infrastrutture geometriche, le quali vengono "adattate all'esperienza".<sup>143</sup>

L'intera composizione è assoggettata alla rigidità del calcolo, ma ciò che costituisce una novità importante non è il calcolo in sé, riscontrabile anche nella serialità integrale, ma il suo effetto: un ordine scritto genera un caos percepito. Anche nel caso della serialità integrale il calcolo minuzioso del dettaglio conduce al disordine, ma tra le due correnti esiste una differenza sostanziale: mentre il caos della serialità è il risultato involontario di un procedimento meccanico, nel caso di Ligeti, si tratta di una condizione voluta.

Il paradosso ligetiano, infatti, consiste proprio in questo, nel progettare una struttura minuziosa, calcolata nei minimi dettagli, assoggettata al dominio numerico, ma assolutamente non udibile: infatti, nel momento dell'ascolto, non è possibile individuare alcuna sezione.

In sintesi, possiamo notare come il percorso ligetiano, come la sua musica del resto, si sia sviluppato all'insegna della continuità; le tracce del passato sono sempre presenti, anche se in nuove forme, e gli insegnamenti tratti dalla variegata esperienza stilistica vengono declinati in base alle esigenze, senza mai perdere la loro validità. Ogni tappa del suo percorso è stata assolutamente indispensabile, poiché, in un periodo di profonde trasformazioni e ampie possibilità, ha concesso al compositore il grande privilegio della scelta. Non si trattò mai di scelte radicali e improvvise, ma sempre di passaggi meditati in cui vecchio e nuovo coesistono e si fondono, facendo prevalere la logica della conciliazione su quella del contrasto.

La sua produzione si colloca come anello di congiunzione tra realtà storiche, sociali ed artistiche diverse: imposizione e libertà, tradizione e avanguardia, istinto e prassi costituiscono le chiavi di lettura del pensiero ligetiano.

Il segreto del suo successo risiede nella capacità di aver trovato la giusta dimensione nell'equilibrio, condizione che lo indusse ad evitare posizioni

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, pag. 243

<sup>143</sup> AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 79

estreme e assolutistiche. Un atteggiamento di controtendenza in un periodo storico in cui si cercava di imporre il proprio modello come se fosse un assioma, con il pretesto di dare alla musica fondamenti indiscutibili. Tutto ciò non riguardò Ligeti, il quale, al contrario, nell'arco della sua carriera ribaltò più volte il suo pensiero e ripensò i concetti più consolidati della storia della musica al fine di offrire nuovi spunti di interpretazione: un lavoro di continua ricerca in cui niente costituisce un punto d'arrivo, ma solo una delle possibili visioni.

Ed è in questo quadro che si inserisce la sua indagine sul tempo, rappresentazione evidente del desiderio e, al contempo, del coraggio del compositore di scardinare tutte quelle teorie che, nel corso di una tradizione secolare, avevano relegato la musica ad arte temporale; Ligeti mette in discussione ogni postulato, elaborando, a partire da esempi del passato, le proprie posizioni estetiche, fino a trasformare il tempo in spazio.

### **Nota bibliografica**

AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985

AA. VV., *Storia della musica*, a cura di Mario Pasi, Enciclopedia Tematica Aperta, Milano 1995

DEUMM (*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*), a cura di Alberto Basso, UTET, Torino 1984

ADORNO Theodor W., *Filosofia della musica moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002,

ADORNO Theodor W., *Immagini dialettiche: scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Einaudi, Torino 2004

BARTÓK Béla, *Essays*, a cura di Benjamin Surchoff, St. Martin's Press, New York 1976

BAYER Francis, *Atmosphères de György Ligeti: éléments pour une analyse*, in *Analyse Musicale*, no. 15 (April): 18–24, 1989

BORIO Gianmario, GENTILI Carlo, *Storia dei concetti musicali - Armonia, tempo*, Carocci Editore, Roma 2007

CASTRONUOVO Antonio, *Bartók*, Gioiosa, Sannicandro 1995

CIGAINA Luca, *Béla Bartók e la musica popolare*, Conservatorio di musica

- “G. Frescobaldi” di Ferrara, relatore Giuseppe Rossi, A.A. 2006/2007
- CRIQUI Jean Pierre , *Tempo! Riflessioni*, Castelvechi Editore, Roma 2000
- DAVACHI Sarah, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011
- DAHLHAUS Carl, EGGBRECHT Hans Heinrich, *Che cos'è la musica?*, Il Mulino, Bologna 1988
- DE BERARDINIS Pietro T., *Teoria dei sonemi: principi, estetica, modalità e tecniche di base*, Grin verlag, Norderstedt 2009
- DUCHESNEAU Louise, Marx Wolfgang, *György Ligeti of foreign lands and strange sounds*, The Boydell Press, Woodbridge 2011
- GALLOT Simon, *György Ligeti et la musique populaire*, Symètrie, Lione 2010
- GUANTI Giovanni, *Estetica musicale*, La Nuova Italia, Milano 2001
- GUGLIELMONI Paolo, *La scrittura musicale come modello per una dialettica dell'espressione*, University Publishing, Salerno 2004
- KELLER James M., *Chamber music, a listener's guide*, Oxford University Press, Oxford 2011
- KERÉKFY Márton, *A “new music” from nothing: György Ligeti's Musica Ricercata*, Budapest 2008
- KRAMER Jonathan , *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino 2001
- LIGETI György, *Interview with Péter Várnai*, in *Ligeti in Conversation*, tradotto da Gabor J. Schabert, Londra 1983
- LIGETI György, *D'Atmosphères à Lontano*, traduzione francese in *Musique en Jeu*, no. 15
- LIGETI György, Eckhard Roelcke, *Lei sogna a colori*, Alet edizioni, Padova 2004
- LIGETI György, *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*, tradotto da Jonathan Bernard in *States, Events, Transformations*, in *Prospectives of New Music* 31, no. 1, Princeton University Press, Princeton 1993
- MARAFIOTI Rosa Maria, *Dal riduzionismo alla complessità – La “Scala del diavolo” tra arte e matematica*, Giornale di filosofia, 2012
- MILA Massimo, *L'arte di Béla Bartók*, Bur Rizzoli Saggi, Milano 2013

PIANA Giovanni, *Filosofia della musica*, Editore Angelo Guerini, Milano 2005

PIERRE Michel, *György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui*, Minerva, Parigi 1995

PUSTIJANAC Ingrid, György Ligeti, *Il maestro dello spazio immaginario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013

ROURKE Sean, *Ligeti's early years in the West*, Musical Times 130/1759, 1989

RUGGIU Luigi, *Filosofia del tempo*, Bruno Mondadori, Milano 1998

SAVETTERI Chiara, *Dal neoclassicismo al Romanticismo*, Carocci Editore, Roma 2006

SEARBY Michael D., *Ligeti's Stylistic Crisis – Transformation in His Musical Style 1974-1985*, Scarecrow Press, Plymouth 2010

STEINITZ Richard, *György Ligeti – Music of the Imagination*, Faber and Faber Ltd, Londra 2003

STEINITZ Richard, *Music, Maths e Chaos*, The Musical Times 137/1837, 1996

STRAVINSKY Igor, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987

TOOP Richard, *György Ligeti*, Phaidon, Singapore 1999

WATERHOUSE Brent, *Il tempo e le sue immagini dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, Tesi di laurea in Estetica Musicale (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a.a. 2004-2005)

## **Musica a stampa**

LIGETI György, *Musica ricercata* per pianoforte, Schott

LIGETI György, *Atmosphères* per orchestra, Universal Edition

## **Sitografia**

[www.brahms.ircam.fr/gyorgy-ligeti](http://www.brahms.ircam.fr/gyorgy-ligeti) [ultimo accesso: 23 novembre 2014]

[www.gyorgy-ligeti.com](http://www.gyorgy-ligeti.com) [ultimo accesso: 23 novembre 2014]

[www.orfeonellarete.it/rubriche/articoli.php?idart=00065](http://www.orfeonellarete.it/rubriche/articoli.php?idart=00065) [ultimo accesso: 23 novembre 2014]

[www.kritsche-musik.de/noframes/ligeti-atmo.shtml](http://www.kritsche-musik.de/noframes/ligeti-atmo.shtml) [ultimo accesso: 28 novembre 2014]

[www.laphil.com/philpedia/music/atmospheres-gyorgy-ligeti](http://www.laphil.com/philpedia/music/atmospheres-gyorgy-ligeti) [ultimo accesso: 28 novembre 2014]

[www.cleveland.com/musicadance/index.ssf/2012/02/close\\_up\\_ligetis\\_atmospheres\\_a.html](http://www.cleveland.com/musicadance/index.ssf/2012/02/close_up_ligetis_atmospheres_a.html) [ultimo accesso: 28 novembre 2014]